MIRCEA MANCAŞ

CONDIŢIONAREA PSIHOLOGICĂ A ARTEI

BUCUREŞTI

Cuvânt introductiv.

Cartea de față concentrează, în paginile ei, rezultatul unei serii de lungi preocupări în jurul problemelor esențiale ale artei: creația, contemplația, valoarea psihologică și socială.

Titlul ei poate părea cetitorului neavizat — neprecis sau nesigur.

Acelora însă, care au înțeles — prin lectură sau simplă intuiție — că opera de artă presupune un lung și complicat proces creator, ea le oferă satisfacția unei poziții medii față de atitudinile extreme.

„Condiționarea psihologică a artei" prezintă intervenția factorilor activi în procesul creației artistice. Dar, pentrucă viața psihică exclude

intervenția factorilor activi în procesul creației artistice. Dar, pentrucă viața psihică exclude

determinismul material tot astfel cum exclude cauzalitatea fizică, examinarea condițiilor, în care se desvoltă opera de artă, va indica numai modalitatea prin care fiecare factor spiritual contribuie la sinteza procesului creator al artei.

Vor apare astfel, rând pe rând, în raport cu valoarea contribuției specifice, factorii psihici

individuali *și* colectivi. *Abia la aceștia din urmă se poate vorbi de un determinism relativ.*

Afirmând valoarea spirituală a artei, am precizat — chiar dela început — funcția ei creatoare. Prin aceasta, ne-am fixat — inițial — poziția față de diferitele curente, ce s'au încrucișat în câmpul esteticei moderne, adoptând o atitudine idealistă-critică, *tot atât de îndepărtată de idealismul speculativ ca și de realismul fotografic al faptelor brute.*

Pentru atitudinea exprimată ne-a apărut cu deosebire prețioasă ideia de „valoare" și „originalitate", asupra căreia am revenit în câteva capitole.

Lipsită de rigiditatea unei lucrări de pură abstracțiune, „Condiționarea psihologică a artei" — care aduce cu ea o întinsă documentare — va putea satisface curiozitatea inițială a cetitorului obiectiv și va contribui — sper — la clarificarea câtorva probleme esențiale ale artei.

Prin aceasta își va justifica suficient rostul, pentru care apare.

AUTORUL

AUTORUL

Funcţia Creatoare a Artei.

1. Activitatea constructivă.

O definiţie exactă şi complectă a artei întâmpină, iniţial, dificultatea inerentă precizării oricărui fenomen complex, care a suferit o lungă diferenţiare în cursul evoluţiei sale.

Evident, arta se distinge de celelalte fenomene apropiate prin trăsături caracteristice esenţiale.

Se menţionează, în mod obişnuit, *spontaneitatea* şi *libertatea* de creaţie, ce constituie — în bună parte — „specificul" funcţiei artistice generale. Se adaogă atitudinea *desinteresată* a artistului în procesul creaţiei artistice, care nu găseşte asemănare sau identitate decât în cele mai înalte dispoziţii ale spiritului omenesc. In sfârşit, se asociază — în mod constant — arta, de formele pure, de construcţiile superioare, de „frumuseţe". Căci pare neverosimil ca arta să promoveze realizarea unor forme concrete, lipsite de atributul „frumuseţii".

tistului în procesul creaţiei artistice, care nu

Şi totuşi, nici una din aceste trăsături nu contribuie la epuizarea notelor cuprinse în noţiunea de „artă".

In adevăr, nici libertatea, nici spontaneitatea, nu sunt caractere exclusive ale funcţiei artistice. Aceste note corespund, uneori, unor atitudini sufleteşti înrudite, dar lipsite de forţa creatoare a artei. Etnografi şi sociologi remarcabili au menţionat o activitate rudimentară, spontană, frecventă la copil, primitiv şi în manifestările animalelor — care se bazează aproape pe aceleaşi caractere originare. Astfel, *Ch. Darwin, H. Spencer* şi *K. Gross* [1]) au arătat, că jocul este o manifestare fiziologică-generală şi frecventă, iar arta una din varietăţile sale. Iar sociologii contemporani: *E. Durkheim, L. Lévy-Bruhl, M. Mauss* şi alţii, au stabilit — cu dovezi incontestabile — că, în societăţile primitive, ceremoniile religioase constau în jocuri simbolice, mişcări, dansuri ritmice şi sunete, ceiace constituie începuturile artei însăşi [2]). Fondul artei primitive e, aşa dar, de natură religioasă, dar manifestarea lui corespunde — uneori — în mod inevitabil activităţii „ludice" rudimentare, colorată de o accentuată nuanţă instinctivă şi fiziologică.

Citäm în acest scop, două teorii, care afirmă baza „ludică" a artei, menţionând că arta este o formă — incontestabil — superioară a jocului.

In primul rând menţionäm teoria *formalistă* a lui *I. Kant* şi *Fr. Schiller*.

lui corespunde — uneori — în mod inevitabil activităţii „ludice" rudimentare, colorată de o accentuată nuanţă instinctivă şi fiziologică.

Citäm în acest scop, două teorii, care afirmă baza „ludică" a artei, menţionând că arta este o formă — incontestabil — superioară a jocului.

In primul rând menţionäm teoria *formalistă* a lui *I. Kant* şi *Fr. Schiller*.

Kant a afirmat valoarea jocului ca funcţie, ce îşi găseşte raţiunea în exerciţiul propriu, ceiace reaminteşte definiţia artei ca „finalitate fără scop". Dacă jocul e o disciplină, o armonie de mişcări, valoarea acestui fenomen este de ordin formal. La aceasta *Schiller* adaogă caracterul artistic, „frumuseţea" jocului. Dacă realitatea e opera naturii, „aparenţa" lucrurilor e opera omului — spune el în corespondenţa sa [3]).

In sfârşit, în aceiaşi direcţie amintim valoarea, pe care au avut-o pentru educaţia maselor, jocurile antice. Concurenţa superioară, pe care au făcut-o adesea artei adevărate, ne îndeamnă şi astăzi să însoţim, cu epitetul „artistic", anumite manifestări de natură dinamică, ca şi diverse specii ale jocurilor contemporane.

O a doua teorie constituie o explicaţie *empiristă* a originii jocului şi artei.

In adevăr, *H. Spencer, Grant Allen, K. Groos* şi mai recent *Ed. Claparède* au insistat — în deosebi — asupra caracterului de „pre-exerciţiu" al jocului şi de adaptare la funcţiile vieţii serioase. Aci locul spontaneităţii libere şi creatoare îl ia nota *utilitară.*

Dacă însă pentru *H. Spencer* [4]) jocul se reduce la o risipă de energie, acumulată în momente de repaos, prin imitarea activităţii serioase a vieţii, pentru *K. Groos* jocul e o activitate — uneori abia conştientă — graţie căreia individul

---

3) *Fr. Schiller:* Lettres sur l'éducation, tr. fr., Paris, 1894.

4) *H. Spencer:* Principes de Psychologie, tr. fr., Paris, 1875, vol. II, p. 645 şi urm.

tinde să își perfecționeze dispozițiile lui instinctive[5]). Emoția estetică — formă superioară a jocului primitiv — corespunde și ea unui afect primar sensorial cât și instinctului de imitație. Cât privește excedentul energiei acumulate, ea nu este — în concepția lui Groos — o condiție indispensabilă pentru joc, ci numai utilă. Mai mult încă: *T. Vianu* remarcă că un cercetător contemporan, *F. G. Hartlaub* a constatat un desacord între buna-stare organică a copiilor și manifestările lor artistice[6]).

Astfel, pe când individualiștii afirmau libertatea nelimitată în joc și artă, psihologii empiriști susțin necesitatea adaptării lipsite de inovație. Dar, dacă nu putem concepe nici jocul, nici arta, ca produse spontane ale individualității anarhice și izolatoare, nu putem accepta nici explicația conformismului concret și materialist. *Ch. Lalo* a arătat, cu claritate și spirit obiectiv, că ceiace nu recunosc aceste concepții, este caracterul de *disciplină obiectivă,* adică caracterul *social* al jocului[7]). Dar pentru artă acest caracter este esențial, căci activitatea artistică nu sfârșește odată cu procesul creației, ci se păstrează — sub formă concretă și obiectivă — în opera de artă.

Este drept, că arta și jocul presupun — în

în opera de artă.

Este drept, că arta și jocul presupun — în mare măsură — aceleași condiții de manifestare. In afară de caracterele menționate: libertate,

---

5) *K. Gross:* Op. Cit., p. 70

6) *T. Vianu:* Arta și Frumosul, București, 1931, p. 67.

7) *Ch. Lalo:* L'art et la vie sociale, Paris, G. Doin, 1921, p. 99.

spontaneitate, intervenţia imaginaţiei, arta presupune ca şi jocul o atmosferă de izolare, necesitatea de refugiu din mediul obişnuit al grupărilor colective. E o creaţie artificială, uneori semi-conştientă, care oferă iluzia puterii absolute, fără limite, asemenea construcţiilor fantaziei necontrolate. Tendinţa către misticism şi însufleţirea realităţii concrete contribuie şi ea la crearea atmosferei necesare manifestărilor artei. La primitiv şi la copil, aceasta constituie fondul, pe care se brodează ulterior orice expresie artistică.

Astfel, *G. Sand*[8]) a arătat, în amintirile sale, cum intuiţia mistică şi imaginaţia crea — în jocurile ei de copil — o lume ideală, de reverie şi basm, din cele mai comune obiecte casnice: un covor devenea un adevărat peisaj fantastic, o figură — un legendar personaj al trecutului. Iar „mitul", pe care filosoful german *W. Wundt* îl consideră ca un produs al spiritului general, ce corespunde fazei de imitaţie a artei în evoluţia ei dela memoria colectivă la idealizare[9]), apare adesea ca o solidificare a funcţiei imaginative, în forme şi tipuri obiective. De aci, corespondenţa şi similitudinea acestor creaţii mintale la popoare şi epoci diferite, identice însă, prin stadiul evoluţiei istorice şi culturale.

Pentru omul adult, jocul reprezintă o reînviere a dispoziţiilor copilăreşti. Aşa dar, aceiaşi spontaneitate, *libertate* neîngrădită de spiritul critic,

---

8) *G. Sand:* Histoire de ma vie, Paris, C. Lévy, 1901, p. 141 şi urm.

9) *W. Wundt:* Völkerpsychologie, II, Alfred Kröner, Leipzig, 1923.

refugiu şi eliberarea de anumite obligaţii ale vieţii sociale. Iată, ceiace face mai mult să întrevedem în joc, preludiul, forma mai simplă, în plenitudinea ei. Chiar „dispoziţia" ludică exprimă o stare asemănătoare cu atitudinea estetică. Jocul apare ca un divertisment, o acţiune lipsită de o stare asemănătoare cu atitudinea estetică. Jocul apare ca un divertisment, o acţiune lipsită de complexitate şi încordare, încercând să alunge — printr'o energie spontană — o stare de uniformitate şi oboseală psihică. Nu e greu de întrezărit aici, acel „spleen" de care au vorbit poeţii romantici, monotonia distrugătoare de ideal şi repaosul prelungit, ce reclamă o spontană şi liberă descărcare de energie. Uneori sensaţia unei virtuale activităţi nesatisfăcute creiază o dispoziţie către artificializare şi exprimă un apel la excitaţie şi euforie. Dar, pe când în joc această tendinţă e realizată printr'o activitate imediată, în artă ea trebuie să treacă prin anumite forme determinate de manifestare pentru a ajunge la o exprimare autentică şi valabilă. De aci, esenţiala deosebire între joc şi artă: jocul presupune o preocupare „în exerciţiu", în curs de executare. Ceiace interesează în joc este semnificaţia momentului şi valoarea execuţiei unei activităţi prezente. Subiectul executant e, în genere, indiferent şi la materia jocului şi la urmările sale; singură actualitatea efemeră îl preocupă. Pentrucă adesea, activitatea ludică e abia semi-conştientă. E produsul unui impuls iniţial puternic colorat de instincte, fără a fi fost prelucrat în conştiinţa artistului, fără a fi avut o exprimare sufletească şi fără a fi dat

jocul presupune o preocupare „în exerciţiu", în curs de executare. Ceiace interesează în joc este semnificaţia momentului şi valoarea execuţiei unei activităţi prezente. Subiectul executant e, în genere, indiferent şi la materia jocului şi la urmările sale; singură actualitatea efemeră îl preocupă. Pentrucă adesea, activitatea ludică e abia semi-conştientă. E produsul unui impuls iniţial puternic colorat de instincte, fără a fi fost prelucrat în conştiinţa artistului, fără a fi avut o exprimare sufletească şi fără a fi dat

Dimpotrivă, arta e o activitate totală, în care factorul mistic, credința în sensul și valoarea ideii, interesul pentru *realizarea* operei, este primordial. Mai mult: temperamentul artistic presupune o anumită selecție și specializare. Astfel, „artistul începe prin a-și iubi materia în ea — însăși, indiferent de ceiace poate să însemneze ea... E ca și cum ar fi predestinat pentru una din sferele sensibile ale lumii" [10]).

Chiar tehnica artistică este în funcție de structura și tipul sensibilității artistului. Pentru unii interpreți în arta dramatică de ex: necesitățile tehnice temperamentale duc la o încarnare a personagiului interpretat; pentru alții dimpotrivă, tipul personagiului se construește pe baza structurii psihice a artistului.

Pentrucă, în realitate, ceiace constituie deosebirea esențială între artă și joc, nu este atitudinea desinteresată, comună — în mare parte — ambelor activități. Adevărata distincție începe odată cu specializarea tehnică. Căci deși orice joc presupune un început de tehnică — dela simpla schițare a mișcărilor până la disciplina complicată a gesturilor în conformitate cu norme stabilite în general — tehnica artei presupune un spirit de organizare mai complect și mai un spirit de organizare mai complect și mai rafinat.

Adevărata creație artistică dovedește întotdeauna o preocupare profundă, un caracter de netăgăduită „seriozitate" în sensul pur și grav al cuvântului. De aceia, în poezia lirică ne im-

---

10) *H. Delacroix:* Psychologie de l'art, Paris, F. Alcan, 1927, Cap. I, p. 44.

presionează — până la transformarea personalităţii şi transfigurare — accentele de sinceră şi intensă invocaţie; în arta dramatică simbolurile, destinate a exprima concret profundul sbucium al unor suflete încercate, creiază un climat spiritual sensibil, deosebit de cel al realităţii obişnuite. De aceia, poate, criteriul sigur de recunoaştere a autenticităţii operei de artă e forţa de impresiune şi de sugestie, pe care o exercită ea asupra masei contemplatoare.

*

* *

In sfârşit, arta a fost adesea comparată — uneori chiar identificată — cu o activitate asemănătoare în parte, prin condiţiile în care apare, dar deosebită ca valoare şi originalitate. Am numit funcţia socială restrânsă — de îndoielnică accepţiune şi variată interpretare — a „*lux*”-ului.

Accentuat în genere, în perioade de concupiscenţă, luxul reclamă ceva din condiţiile necesare creaţiei artistice.

In adevăr, orice activitate luxuriantă e o atitudine de răgaz — şi presupune o stare de abondenţă şi irosire necontrolată a valorilor materiale. Luxul închide în el un element psihic: starea de satisfacţie şi de „orgoliu”, graţie libertăţii de acţiune pe care o oferă sur-plusul material. Dar această dispoziţie afectivă nu are nimic din răgazul necesar creaţiei artistice.

Odihna, pe care o presupune inspiraţia şi elaborarea artistică, corespunde unei încordări interioare profunde, în timpul căreia artistul descoperă cel mai autentic mijloc de exprimare al

materiale. Luxul închide în el un element psihic:

conţinutului sufletesc, în timp ce repaosul vieţii de lux şi abondenţă excesivă, este caracterizat prin orgoliu steril, lipsit de orice însuşire creatoare.

S'a încercat adesea[11]), să se arate că există o corespondenţă între înflorirea artei şi perioadele de eflorescenţă politică şi economică a societăţii.

Dacă, în aparenţă constatarea pare îndreptăţită, căci marile epoci culturale sunt — în acelaş timp — perioade de strălucire politică, aceasta se datoreşte, mai ales, spiritului comprehensiv al personalităţilor conducătoare, care — prin adoptarea talentelor excepţionale ale vremii — au pus în slujba mentalităţii şi epocii lor, instrumentul unor valori nemuritoare. In fond, după cum remarcă istoricii contemporani, Renaşterea n'a fost o perioadă de excesivă bogăţie; republicele italiene — strâmtorate de invazia Turcilor în Europa — şi-au oferit ca o diversiune spirituală de rară calitate, eforturile pentru apariţia unei arte noui.

Un element invariabil în orice atitudine luxuriantă e, fără îndoială, dorinţa de „schimbare". In adevăr, luxul exprimă o stare neschimbătoare şi monotonă, lipsită de creaţie şi originalitate. De aceia, dorinţa primară de „înoire" fără iniţiativă, de rafinament fără sensibilitate şi de achiziţie continuă fără discernământ, rămân singurele moduri de exprimare ale dispoziţiei subiective în atitudinea luxuriantă.

---

11) Vezi explicarea caracterelor şi desvoltării artei italiene şi flamande în *H. Taine:* Philosophie de l'art. Paris, Hachette, 1893.

Un singur caracter apare, în adevăr, comun artei şi luxului. Acesta este *plăcerea rafinată*, afirmarea unei sensualităţi unice, excepţionale.

Mi se pare însă, că şi aci trebuie să facem o distincţie esenţială. Pentru lux, rafinamentul este o plăcere-*scop*, un ideal ce epuizează orice rezervă spirituală. Pentru artă, rafinamentul este o conscienţă a sensibilităţii superioare. Plăcerea artei e lipsită de interes şi scopuri materiale, e o sensualitate pură. Iată de ce, în artă contează atât de mult valoarea realizării în sine, nu valoarea materialului, care nu e decât o modalitate pentru elaborarea concretă.

In sfârşit, să remarcăm alături de esteticianul francez care a consacrat un cuprinzător studiu condiţiilor şi valorii sociale a artei [12]), că între artă şi lux nu există colaborare, ci *concurenţă*. Pentru cei lipsiţi de sensibilitate, înţelegere şi rafinament artistic, arta apare ca un complement al vieţii luxuriante, care — uneori — constituie un rival neînvins pentru gustul şi valorile artistice adevărate. In acest caz, valorile estetice sunt înlocuite de elemente an-estetice concrete, forme necesare vieţii materiale, de utilitate şi confort.

*

* *

Trecând peste variatele interpretări ce s'au adus activităţii artistice, în care nu odată s'a remarcat valoarea factorului instinctiv, fiziologic şi afectiv, arta a fost considerată—în general—ca o funcţie detaşată de viaţa materială, la baza căreia e o atitudine de înaltă spiritualitate.

*

* *

Trecând peste variatele interpretări ce s'au adus activităţii artistice, în care nu odată s'a remarcat valoarea factorului instinctiv, fiziologic şi afectiv, arta a fost considerată—în general—ca o funcţie detaşată de viaţa materială, la baza căreia e o atitudine de înaltă spiritualitate.

---

12) *Ch. Lalo:* Op. cit. p. 92—95.

S'a arătat că adevărata contemplaţie şi sesizare a operei de artă face apel la o sensibilitate specială, ascuţită şi rafinată, fără de care gustarea estetică — ca şi sentimentul posesiunii — nu sunt posibile.

H. Delacroix a vorbit despre construcţia spirituală a unei lumi interioare [13]). In acelaş sens, poeţi şi artişti contemporani au accentuat existenţa interioară, proprie şi originală, produs al conştiinţei şi fanteziei, eliberată de existenţa materialului exterior. Dar între lumea internă a reveriei şi realitatea concretă, trecerea e posibilă: artistul simte nevoia de a traduce o imagine interioară, care dă viaţă viziunii sale, într'o lume materială, pe care un simbol accesibil şi expresiv o face sesizabilă pentru contemplator şi spectator.

Astfel, aprecierea artei aduce cu ea un sentiment de satisfacţie în clipele realizării, o voluptate rară, de pură sensualitate, lipsită de elementul valorii materiale şi al aprecierii sensibile în momentul contemplaţiei, căci opera de artă e o sinteză de stări şi elemente psihice variate, în care factorul afectiv, al plăcerii desinteresate, se afirmă în mod incontestabil.

Aşa dar, fenomenul estetic se manifestă — în primul rând—printr'o plăcere desinteresată. Plăcerea artistică — spune *Et. Souriau* — e o stare de reverie, ce ne apare dotată cu un anumit caracter de „frumuseţe" [14]).

---

13) *H. Delacroix:* L'art et la vie intérieure, în „Revue de Mét. et de Morale, 1902.

14) *Et. Souriau:* L'avenir de l'esthétique, Paris, F. Alcan, 1929. Introd,

primul rând—printr'o plăcere desinteresată. Plăcerea artistică — spune *Et. Souriau* — e o stare

Opera de artă îşi are valoarea în sine, în formele ei concrete, în caracterul ei de spiritualitate şi în realizarea ei tehnică. Dincolo de aceste criterii, valoarea ei nu interesează în mod obiectiv, nici pe artist, nici pe contemplator. In clipa în care intervine aprecierea valorii materiale, evaluarea artistică îşi pierde caracterul propriu. De aceia, s'a afirmat continuu, că — atât în cli-
pele creaţiei cât şi a contemplaţiei artistice — fondul afectiv e o sensualitate superioară, o plăcere lipsită de interesul material.

In al doilea rând, ceiace caracterizează atitudinea estetică a artistului, e nevoia de exprimare, de manifestare concretă a unui fond sufletesc, profund şi original. Inlocuind descărcarea energetică instinctivă — printr'o exprimare indirectă — creaţia artistică urmăreşte modificarea stărilor sufleteşti primare. Intregul proces al creaţiei constă în transformarea tendinţelor rudimentare în forme superioare de manifestare, dotate cu un caracter de spiritualitate, imaterialitate şi fond interior. De aceia arta ne înalţă, ne îndepărtează de realitatea brută a faptelor şi deschide o perspectivă unică de înţelegere a existenţii. Acesta e şi motivul, pentru care *Arthur Schopenhauer* a considerat arta ca o formă de manifestare a existenţii absolute, a esenţii superioare a lumii [15]).

Adesea, expresia estetică închide în ea, tragicul unui sbucium profund, nepotolit. Dar forma artistică nu lasă să se întrezărească conflictul

Acesta e şi motivul, pentru care *Arthur Schopenhauer* a considerat arta ca o formă de manifestare a existenţii absolute, a esenţii superioare a lumii [15]).

Adesea, expresia estetică închide în ea, tragicul unui sbucium profund, nepotolit. Dar forma artistică nu lasă să se întrezărească conflictul

---

15) *Arth. Schopenhauer:* Die Welt als Wille und Vorstellung, vol. II, Berlin, 1894.

interior, ci prezintă numai realizarea armonioasă, superioară.

In sfârşit, această reprezentare nu ar fi posibilă, dacă artistul nu ar avea excepţionale mijloace de redare şi de construcţie materială. Arta are valoarea, pe care i-o transmite factorul personal, creator. Expresia artei e un limbaj simbolic, prin care se transmite massei contemplatoare, stările sufleteşti profunde, ideia constructivă, sensibilitatea excepţională a artistului. De aceia, opera de artă preţuieşte atât cât poate realiza talentul creator.

Adevărata valoare a operei de artă rezultă din combinarea originală a datelor psihice sub forma concretă a elaborării tehnice. Condiţiile tehnice, modalitatea redării plastice sau dinamice, determină valoarea artistică în raport cu conceptul de „*originalitate*".

Fără a neglija conţinutul sufletesc, pe care îl exprimă, putem afirma totuşi că opera de artă e cu atât mai impresionantă cu cât realizarea ei tehnică este mai personală şi mai distinctă. Iată de ce, caracterul de „originalitate", atât de strâns legat de cel al personalităţii creatoare, constituie o condiţie esenţială pentru valorificarea operei de artă.

2. Evaluarea specifică.

Preocupările esenţiale ale spiritului uman se îndreaptă, în general, către două categorii de acţiuni şi urmăresc două scopuri profund deosebite: realizarea de bunuri, valori *materiale* şi concrete — si crearea de valori *spirituale*.

Valorile materiale corespund, în general, unor trebuinţe de ordin biologic, asigurând persistenţa fiziologică a individului. De aceia, ele apar mai accentuate în perioade nesigure, de crize şi insuficienţă productivă. Dimpotrivă, valorile, ce corespund unor necesităţi sufleteşti, părăsind domeniul preocupărilor materiale, constituie o activitate luxuriantă, ce se desvoltă — în deosebi — la societăţile civilizate.

Dar chiar în clasa valorilor spirituale se pot face distincţiuni precise. Astfel, există unele valori ce constituesc „mijloace" pentru atingerea obiectivului final, subordonate—deci—unui scop şi „valori-scop" în sine. Deosebirea dintre mijloace şi scopuri nu poate fi suprimată decât în cazul, în care fiecare serie de valori îşi asumă reciproc caracterul celeilalte [16]). Dar „este imposibil a deplasa valorile din sfera scopurilor în aceia a mijloacelor, fără sacrificiul caracterului sibil a deplasa valorile din sfera scopurilor în aceia a mijloacelor, fără sacrificiul caracterului lor propriu" [17]).

Numai în societăţile primitive, în care procesul de diferenţiare a funcţiilor nu a atins un grad

---

16) *T. Vianu:* Estetica, ed. Fundaţiilor culturale regale, Bucureşti, 1937, vol. I, p. 61.

17) Ibidem.

înaintat, se poate vorbi de o imixtiune a bunurilor materiale cu valorile spirituale, ce se află în strânsă dependenţă de factorul religios. Căci viaţa primitivului — aşa după cum vom vedea într'un capitol ulterior — e dominată, în genere, de teama instinctivă de forţe supra-naturale şi de grija de a-şi asigura existenţa.

Din această cauză nu găsim în mentalitatea primitivă, valori-scop, ci numai valori-mijloace, care asigură îndeplinirea afectelor şi dorinţelor instinctive şi materiale.

Dar chiar în cadrul manifestărilor psihice rudimentare, se întrevede — pe alocuri — tendinţa factorului spiritual de a înfrânge instinctul primar. Diferitele „rituri" religioase, însoţite de ceremonii simbolice, în care îşi au originea artele — complect şi liber degajate în societăţile istorice superioare — exprimă necesitatea de manifestare a unui fond sufletesc accentuat. O puternică excitaţie interioară, provocată de afectele primare, impune necesitatea unei coordonări a stărilor sufleteşti şi a predominării unui singur factor asupra lumii interioare, complexe şi nelămurite[18]). Pentru a învinge instinctele, primitivul încearcă o dedublare a vieţii materiale, care nu este altceva decât realizarea artei rudimentare.

„ In realitate deci omul luptă contra manifes-
primitivul încearcă o dedublare a vieţii materiale, care nu este altceva decât realizarea artei rudimentare.

In realitate, deci, omul luptă contra manifestărilor inferioare ale instinctelor şi — prin restricţiile impuse — ajunge să le dea o expresie superioară.

---

18) *Ernst Grosse:* Les débuts de l'art, tr. fr. Paris, 1902.

E un adevărat proces de „spiritualizare a existenţii", pe care etnografii l-au remarcat chiar în mentalitatea popoarelor primitive, pe scara cea mai inferioară [19]).

Când, mai târziu, evoluţia spirituală a umanităţii a îngăduit individului a căpăta conştiinţa organismului şi a manifestărilor personale, ca o existenţă deosebită în sânul mediului ambiant, începe o luptă surdă pentru dominarea lumii externe. Ea exprimă nevoia individului de a-şi extinde personalitatea asupra realităţii exterioare, de a o colora cu nuanţa propriei individualităţi.

Distincţia celor două lumi, care nu poate apărea accentuată în structura psihică a primitivului din cauza strânsei dependenţe a individului faţă de grupul social, dovedeşte tendinţa primară de diferenţiere a funcţiilor, care e la baza noţiunii de „valoare". Dar, deşi între realitate şi valoare e o totală divergenţă — logică şi necesară — raportul dintre aceste două concepte, profund deosebite, nu este—în mod obligator—antagonist [20]). In adevăr, categoria existenţii este complect deosebită de aceia a valorii. Căci valoarea e o apreciere, ce aduce o înălţare a obiectului evaluat, nu o însuşire adăogată realităţii existente.

Pentru spiritul evoluat al cugetării ştiinţifice, distincţia între subiect şi obiect este produsul

---

19) *L. Rusu:* Essai sur la création esthétique, Paris, F. Alcan, 1935, p. 37.

concepţiei „eu"-lui şi a personalităţii. In adevăr, psihologia contemporană realizează o rară preciziune în cadrul conceptelor mentale, dar, în acelaş timp, asociază — indisolubil — noţiunea de „valoare" şi „originalitate" de manifestările personalităţii. Aprecierea, judecata de valoare, sunt deci atitudini faţă de datele realităţii. Ele presupun o dedublare a conştiinţei, care — fiind reflexivă — devine, în acelaş timp, *critică* şi apreciativă. De aci, o funcţie critică care face posibilă interpretarea lumii, atribuind un grad şi o semnificaţie deosebită realităţii, fără a-i atribui însă însuşiri noui.

Caracterul esenţial al valorii e *subiectivitatea,* căci nu există valoare fără un „subiect" activ. Subiectul e fundamentul valorii [21]). Conceput în sens psihologic, subiectul reprezintă un factor ce se opune obiectelor limitate şi concrete, oferind funcţiilor psihice creatoare libertatea aprecierii şi a construcţiei originale. Lipsa dependenţii directe de simţuri — şi uneori a datelor sensoriale şi perceptive — ar putea aduce riscul creaţiilor arbitrare. Dar pentru subiectul ce se conduce de norme şi criterii generale, „arbitrarul" constituie indicaţia limitativă, până la care trebuie să-şi extindă spiritul critic, aprecierea de valoare. Numai valoarea concepută în sens metafizic, urmărind o singură serie de imagini abstracte şi aspirând la realizarea unei armonii desăvârşite, exprimă un „principiu" de unificare, al cărui domeniu rămâne în sfera unei existenţe absolute şi ideale.

---

21) Ibidem.

Dacă restrângem accepţiunea noţiunii de valoarea la sfera „estetic"-ului, vom remarca dela început, că ceiace constituie substratul ei, e factorul *afectiv*. Sentimentul de plăcere detaşată de sensualitate brută, alături de afectul ce însoţeşte obiectul dorit, constituie fondul primar al valorii artistice. Evident, el deschide numai, întinse posibilităţi de apreciere variată şi plină de nuanţe, rămânând punctul iniţial al valorificării ulterioare. Căci, în fond, valoarea estetică este produsul atitudinii estetice generale — stare afectivă, prin excelenţă.

Atitudinea estetică a fost definită, remarcabil, de esteticianul francez *Victor Basch*. Plecând dela contemplaţie, dispoziţie generală şi comună pentru artist ca şi pentru spectator, V. Basch deosebeşte cinci atitudini posibile în faţa universului[22]). In primul rând, o atitudine *practică* — sensibilă, produs al necesităţilor vitale, ce urmăreşte realizarea de bunuri şi satisfacerea plăcerilor sensualităţii. In al doilea rând, atitudinea *intelectuală*, care totalizează cunoştinţele substituind noţiuni generale şi scheme abstracte, datelor concrete. Apoi, atitudinile: *morală* şi *religioasă* — prima căutând a degaja norme de conduită, a doua de adoraţie a unei forţe supra-sensibile; şi, în sfârşit, atitudinea *estetică*, care e — în primul rând — o plăcere desinteresată

conduită, a doua de adoraţie a unei forţe supra-sensibile; şi, în sfârşit, atitudinea *estetică*, care e — în primul rând — o plăcere desinteresată

(„jouissance désintéréssée"), sensuală întâiu, apoi intelectuală, căci în faţa frumosului simţi-

---

22) *V. Basch:* Le maître problème de l'esthétique — în: Essai d'Esthétique, de philosophie et de littérature, p. 41, Alcan, Paris, 1934.

rea, dorința și voința constituie un tot armonic. „Când avem o plăcere estetică, se stabilesc câteva clipe de pace suverană și de ideală senină-tate în mijlocul luptelor, în care sunt angajate neîncetat forțele vii ale „eu-lui" nostru"[23]). In sfârșit, armonia estetică e desinteresată, căci — deși afect — ea nu urmărește decât o sensualitate pură, spiritualizată.

Această concepție afectivistă a atitudinei estetice — asupra căreia vom reveni într'un capitol special — consideră actul estetic ca o stare sufletească specifică și privilegiată, în care viața spirituală se eliberează de orice constrângere exterioară și, prin însuflețirea realității, atribuie contemplației valoare estetică. De aceia, se poate vorbi aci, de o adevărată „creație", o dedublare a lumii existente, în momentele contemplației estetice.

Evident, împotriva acestei accepții subiective a valorii artistice se ridică estetica realistă și sociologică. Căci ceiace constituie valoarea apreciabilă a artei este construcția artistică propriu zisă, care nu e decât, inițial, întrezărită în contemplația artistului sau o stare ulterioară procesului creației — în atitudinea masei contemplatoare.

Ch. Lalo crede chiar, că sentimentul de simpatie nu poate constitui baza evaluării estetice, căci este un factor comun, întâlnit în orice atitudine sufletească generală. In afară de sentimentalism, procesul creației artistice impune o trans-

---

23) V. *Basch:* Essai critique sur l'esthétique de Kant, p. 603, libr. J. Vrin, Paris.

formare a elementelor ne-estetice în valori estetice, datorită unor stări sufleteşti superioare [24]). Valoarea artei constă, pentru el, chiar în această transformare, ce presupune o intuiţie, norme şi o anumită tehnică obiectivă.

In sfârşit, alţi esteticieni menţionează o dublă atitudine în creaţia artistică. Astfel, *R. Müller-Freienfels* distinge, pe de o parte, atitudinea directă, activă, de participare, în procesul creaţiei, iar pe de alta, atitudinea de contemplaţie propriu-zisă. Cele două atitudini constituesc două tipuri deosebite: „Mitspieler" şi „Zuschauer", separaţie care apare dificilă, pentrucă aceste dispoziţii nu pot fi complect izolate, ci se presupun una pe alta, constituind numai înclinaţii — mai mult sau mai puţin accentuate — în sufletul uman [25]). In acest mod, accentul cade, în mod variat, şi prin alternanţă, pe una sau alta din cele două atitudini, ce contribue la crearea valorilor artistice.

*

* *

Ceeace constitue valoarea iniţială a artei este caracterul larg, comprehensiv, al atitudinei estetice.

La baza ei, sub formă ireductibilă şi originală, e un profund ecou al sensibilităţii, o stare sensibilă şi afectivă, în care semnificaţia şi valoarea proprie a artei este insesizabilă şi nedeterminată.

---

24) *Ch. Lalo:* Les sentiments esthétiques, p. 95—100, Paris, Alcan, 1910.

Ceeace constitue valoarea iniţială a artei este caracterul larg, comprehensiv, al atitudinei estetice.

La baza ei, sub formă ireductibilă şi originală, e un profund ecou al sensibilităţii, o stare sensibilă şi afectivă, în care semnificaţia şi valoarea proprie a artei este insesizabilă şi nedeterminată.

In aceiaşi expresie, alături de ea, formele rudimentare ale manifestărilor spirituale, ce înglobează valorile intelectuale, religioase şi morale, se întâlnesc într'o existenţă comună. Atitudinea estetică le dă un sens propriu şi fixează normele unor criterii de apreciere în raport cu celelalte valori. Ea dă „un centru existenţei insului", ce o adoptă şi „o privire liberă asupra celorlalte valori" [26]).

Pentru unii gânditori, acest sens este semnul unei adânci prefaceri sufleteşti, căci procesul creaţiei artistice este produsul unei atitudini în faţa vieţii asemeni atitudinei filosofice, religioase sau morale. El exprimă o reacţiune faţă de lumea externă şi un conflict inevitabil cu lumea interioară, dominată în această fază, de instincte primare: luptă profundă, ce nu a atins încă un înalt grad de spiritualizare, dar care tinde la afirmarea unei valori ordonatoare [27]). Din acest conflict, în care artistul încearcă să puie capăt unei stări haotice şi confuze, printr'un efort de unificare spirituală, apare — graţie sforţărei lui constructive — ordinea unei armonii artistice desăvârşite. Căci „conflictul, după principiul său inerent, nu este destructiv, ci dimpotrivă, un organ de auto-realizare" [28]).

Astfel, atitudinea estetică are o valoare originală, adâncă şi comprehensivă. In sufletul individual valorile nu sunt — inevitabil — separate,

---

26) *T. Vianu:* Op. cit., p. 68.
27) *L. Russu:* Op. cit., p. 104—124.
28) *St. Krauss:* Der sellische Konflikt; cf. L. Rusu op. cit. p. 104.

ci se asociază în mod variat şi complex; valoarea estetică însă, graţie atitudinei artistului creator, constitue un criteriu de apreciere şi un mod de simţire mai general şi mai cuprinzător. In conexitatea celorlalte creaţii spirituale, opera de artă aduce cu ea valoarea generalităţii şi prioritatea sensibilităţii universale. E ceeace îi creiază capacitatea de a întrezări „ansamblurile" sufleteşti şi de a sesiza — în mod integral — realitatea spirituală, pe care celelalte atitudini psihice o stăpânesc fragmentar şi limitat.

*

* *

Valoarea estetică trebuie considerată, incontestabil, ca produs al activităţii spiritului individual, în opera de selecţie şi evaluare a elementelor artistice din realitatea înconjurătoare. Intrucât arta e creaţie, construcţie, ce reclamă un proces activ, ea presupune un spirit şi o judecată de valoare.

Kant fixase drept primă condiţie a aprecierei operei de artă, acordul factorilor psihici într'o atitudine dezinteresată. De aci, finalismul propriu al artei şi caracterul ei idealist.

Pentru alţi gânditori, valoarea artistică rezidă în plăcerea, lipsită de sensualitate, pe care o provoacă înţelegerea şi aprecierea formelor. Astfel, *Et. Souriau* defineşte valoarea estetică în raport cu posesiunea intelectuală a formelor[29]) — atitudine de o superioară înţelegere, care atinge perfecţiunea pe măsură ce se ridică dela concret la abstracţiune.

Pentru alţi gânditori, valoarea artistică rezidă în plăcerea, lipsită de sensualitate, pe care o provoacă înţelegerea şi aprecierea formelor. Astfel, *Et. Souriau* defineşte valoarea estetică în raport cu posesiunea intelectuală a formelor[29]) — atitudine de o superioară înţelegere, care atinge perfecţiunea pe măsură ce se ridică dela concret la abstracţiune.

---

29) *Et. Souriau*: L'avenir de l'esthétique, F., Alcan, Paris, 1929.

In sfârşit, oricât ar fi de intim legată de conştiinţa individuală, valoarea estetică presupune un determinism social [30]). Căci orice judecată de valoare e în funcţie de spiritul public şi de mentalitatea colectivă a unui moment. E mai curând vorba de o condiţionare socială, ce se exercită printr'un mediu restrâns şi specializat care îi creiază tiparul propriu şi îi impune caracterul spiritului general [31]).

J. M. Guyau arăta, altădată, că la baza emoţiei estetice e sentimentul de simpatie, care umanizează obiectul artistic. Emoţia estetică ar fi astfel cea mai înaltă, cea mai pură expresie a manifestării vitale. Arta apare, deci, ca o funcţie simpatetică, un adevărat fenomen de sociabilitate, ce tinde la realizarea identităţii individului cu mediul social.

Alături de caracterul psihologic — individualist, valoarea estetică are, aşa dar, un pronunţat caracter social.

*

* *

O problemă, care se pune în legătură cu evaluarea artistică, e aceia a condiţiilor în care se realizează valorificarea operei de artă.

Fără îndoială, factorul iniţial îl constituie condiţiile psihologice. Analiza — ca funcţie de sesizare a fenomenului estetic—a fost considerată de psihologul german *G. Th. Fechner*, ca primă operaţie în aprecierea creaţiei artistice. Dar ea

luarea artistică, e aceia a condiţiilor în care se realizează valorificarea operei de artă.

Fără îndoială, factorul iniţial îl constituie condiţiile psihologice. Analiza — ca funcţie de sesizare a fenomenului estetic—a fost considerată de psihologul german *G. Th. Fechner*, ca primă operaţie în aprecierea creaţiei artistice. Dar ea

---

30) *Ch. Lalo:* L'Art et la vie sociale, G. Doin, Paris, 1921.

trebuie să fie efectuată în anumite condiţii de pătrundere şi obiectivitate.

In valorificarea artei analiza psihologică coboară până la adâncimea gândirii profunde, în care criteriile devin eficiente, iar funcţia selectivă — caracteristică şi originală. Căci numai astfel se renunţă la atitudinea impresionistă, de efemeră valorificare şi superficială interpretare.

Adevărata valoare artistică impune separarea de celelalte valori contingente. Dar distincţia şi separaţia valorilor nu înseamnă renunţarea la cunoaşterea domeniului întreg al valorilor sufleteşti. O astfel de atitudine ar duce la deformarea viziunii adevărate a artei, căci procesul constructiv al creaţiei artistice reprezintă — aşa cum am arătat în capitolul prezent — o atitudine în faţa vieţii şi a realităţii externe.

Din nevoia situării valorii estetice într'un cadru complex a apărut tendinţa de a se substitui — uneori — elementelor artistice propriu-zise, valori „an-estetice" [32]), sociale, morale, câteodată chiar economice şi materiale. Concepţia etică sau socială a artei reprezintă exemple caracteristice ale acestei tendinţe. Căci adesea, valoarea estetică propriu-zisă a fost înlocuită de interpretarea morală, politică, socială, a artei. Examinarea acestei probleme, însă, va constitui tratarea unui capitol special în explicarea condiţionării psihologice a creaţiei artistice [33]).

tarea morală, politică, socială, a artei. Examinarea acestei probleme, însă, va constitui tratarea unui capitol special în explicarea condiţionării psihologice a creaţiei artistice [33]).

In sfârşit, o ultimă întrebare se poate pune în cadrul acestui capitol: alegerea criteriilor de va-

---

32) *Termenul* a fost încetăţenit în estetică de *Ch. Lalo.*
33) Valoarea elementelor an-estetice în artă.

lorificare a operei de artă — chestiune controversată şi dificilă, — care a provocat discuţii pasionate şi adesea lipsite de obiectivitatea necesară unei probleme de autentică valoare ştiinţifică. Am putea afirma, chiar, că toate curentele artistice şi literare au încercat, în decursul timpului, să aducă o contribuţie proprie în soluţionarea problemei criteriilor de apreciere a operei de artă.

In adevăr, depăşind — ca insuficiente şi stringente — criteriile clasice de valorificare a artei, romantismul a lărgit conţinutul conceptului „artistic", adaptându-l la anumite necesităţi de afirmare a stărilor sufleteşti intense şi ireductibile la forme atenuante, fără a provoca riscul renunţării la autenticitatea lor.

După el, realismul concret şi naturalismul deformant au impus ca dogmă — pentru aprecierea artei şi literaturii — existenţa reală, recomandând construirea tipurilor de cea mai comună factură întâlnită în viaţa obişnuită. Mai recent: simbolismul, dadaismul şi supra-realismul, au afirmat valori complect deosebite şi au reclamat criterii critice străine de gustul şi maniera epocii premergătoare.

De aceia noi nu vom relua această prezentare a contradicţiilor teoretice, legate de viaţa efemeră a curentelor sau a persoanelor, ce le-au exprimat, ci restrângând aprecierea şi sensul conceptului de valoare la sfera pur-estetică a noţiunii, vom menţiona numai câteva opiniuni, ce ilustrează atitudinea esteticei psihologice şi intelectualiste.

Am arătat şi altădată, că *I. Kant* a susţinut că

valoarea artistică e, în primul rând, în dependență de realizarea unui acord între funcțiile sufletești esențiale. Această armonie fixează atitudinea subiectului apreciator, dar — în același timp — determină și categoriile sentimentului artistic. In sprijinul funcției de valorificare a artei apare, astfel, factorul rațional afirmat constant — în filosofia kantiană — pentru valoarea sa critică și obiectivă.

Plecând dela această ideie, estetica post-kantiană — reprezentată în special de *K. Groos* și *J. Volkelt* — a acordat o importanță excepțională, în aprecierea operei de artă, *„judecăților de valoare"* [34]).

Pentru *Volkelt* există, în adevăr, două feluri de judecăți caracteristice: judecățile de *valoare* și judecățile de *comprehensiune,* judecăți de inegală valoare, căci, dacă primele au rolul de a exprima o valorificare necontestată, cele din urmă au mai mult o funcție explicativă.

Criticând această clasificare, d-l *T. Vianu* evidențiază insuficiența acestei delimitări a judecăților, căci—adesea—prin natura și semnificația, pe care o primesc, judecățile de valoare nu ies din sfera contemplației, adică sunt lipsite de valoarea critică a obiectivității. De aceia, pentru a se realiza

sfera contemplației, adica sunt lipsite de valoarea critică a obiectivității. De aceia, pentru a se realiza

o ierarhie mai complectă în acțiunea de receptare a artei, trebuie să se adaoge alte câteva categorii de judecăți apreciative. Acestea sunt: judecățile de *compensație,* de *analogie* și de *mo-*

---

34) *J. Volkelt:* System der Aestetik, I, p. 161, München, 1925.

tivaţie, care îndeplinesc — pe căi diferite — aceiaşi funcţie de valorificare artistică [35]).

Dar, în afară de afirmarea judecăţilor de valoare, Volkelt fixase şi anumite criterii de apreciere în evaluarea creaţiilor artistice. Menţionăm, în primul rând, constatarea *„unităţii între formă şi fond"*, ce exclude disproporţia sau deformarea — prin intensitate excesivă — a stărilor psihice subiective, dar mai ales, a formelor realizării concrete. Apoi, principiul *„subordonării monarhice"* a caracterelor în ordinea importanţei lor şi, în sfârşit, cadrul de *„iluzie"* şi *„varietate în unitate"* [36]).

In acelaş sens, a propus o serie de criterii pentru valorificarea operelor de artă, psihologul francez şi excepţional istoric al artei: *H. Taine.* Criteriile şi principiile sale, pe care le vom menţiona într'un capitol ulterior, sunt colorate de o puternică notă socială şi morală.

*

* *

Dacă, la sfârşitul acestui capitol, revenim la caracterul esenţial al valorii în genere — „relativitatea", —, constatăm aceiaşi notă distinctivă şi în categoria valorilor estetice. E ceiace a remarcat acelaş estetician remarcabil, citat mai sus, explicând relativismul valorii estetice prin funcţia subiectivă şi naturală a conştiinţei individuale, dar admiţând — în mod excepţional — şi o valoare absolută creaţiei artistice.

şi în categoria valorilor estetice. — E ceiace a remarcat acelaş estetician remarcabil, citat mai sus, explicând relativismul valorii estetice prin funcţia subiectivă şi naturală a conştiinţei individuale, dar admiţând — în mod excepţional — şi o valoare absolută creaţiei artistice.

In sfârşit, concepţiile mai noui în estetică,

---

35) *T. Vianu:* Op cit., vol. II, p. 162 urm.
36) *J. Volkelt:* Op. cit.

pun accentul pe elementul de *„originalitate”* și coordonare între intenţia inițială a artistului și realizarea operei de artă sub formă materială și concretă, sau — reluând o ideie scumpă teoreticianilor transformărilor sociale — afirmă criteriul „progresist” în cadrul valorilor culturale ale unei epoci *(Gentile, Croce)*.

Am menţionat conceptul de „originalitate” în precizarea notelor deosebitoare ale artei în raport cu fenomenele apropiate, în cursul capitolului anterior. Despre modalităţile de realizare vom vorbi cu ocazia examinării condiţiilor de elaborare tehnică a operei de artă.

3. Idealizarea formelor concrete.

Raţiunea de a fi a artei constă în funcţia de valorificare desinteresată a fenomenelor concrete, dincolo de stringenţa determinismului material, funcţie care oferă—prin ea-însăși — infinite nuanţe în aprecierea formelor vieţii și ale realităţii.

Arta a adus întotdeauna o notă de refugiu și de abandonare a interesului practic, imediat. In jurul capo d'operei s'a creiat adesea, o atmosferă de pietate și de mister — și nu arareori cultul artei a primit forma unei religii a pasiunii desinteresate, realizând o viaţă de totală renunţare ca și aceia a ascetismului religios. Și pentrucă izolarea de viaţă înseamnă — în ultimă analiză — izolare de realitatea înconjurătoare,

Arta a adus întotdeauna o notă de refugiu și de abandonare a interesului practic, imediat. In jurul capo d'operei s'a creiat adesea, o atmosferă de pietate și de mister — și nu arareori cultul artei a primit forma unei religii a pasiunii desinteresate, realizând o viaţă de totală renunţare ca și aceia a ascetismului religios. Și pentrucă izolarea de viaţă înseamnă — în ultimă analiză — izolare de realitatea înconjurătoare,

funcţia artei a apărut asemeni acţiunii de transformare a idealului inovator.

Aceiaşi opoziţie în faţa lumii concrete, aceiaşi tendinţă de modelare a vieţii în raport cu un concept interior, eliberat de tutela rezistenţii materiale. Intuiţie sensibilă în locul funcţiei logice, abstracte a gândirii. Concepte fluide, inconsistente, în locul noţiunilor generale şi sintetice. O renunţare la propria individualitate, ce poate ajunge până la perfecta identificare între operă şi artist sau spectator. Dar totuşi, o funcţie creatoare prin ea-însăşi. Căci, în încercarea de a depăşi realitatea existentă, arta nu imită, ci creiază — cu ajutorul simbolurilor — exemplare superioare. Construite cu imaginaţia şi fantazia, aceste realizări mentale sunt transpuse în ordine concretă, printr'o sforţare de a adapta materialul exterior la propria viziune interioară a artistului. Prin aceasta, arta urmează aceiaşi cale cu aspiraţiile izvorâte din conştiinţa morală şi îşi desvăluie întreaga ei forţă de idealizare.

Antichitatea a considerat această notă idealistă ca un caracter fatal, inevitabil, legată indisolubil de opera de artă. Astfel, primul teoretician al idealismului estetic e filosoful grec *Platon*. Pentru el, arta — ca şi întreaga existenţă sensibilă — nu e decât o palidă imitaţie a unei lumi ideale, lumea prototipurilor imutabile şi eterne, care constituie realitatea esenţială a universului. „Artistul, cu ochiul îndreptat către fiinţa supremă, îi reproduce ideia şi virtutea, creiază o operă de o frumusete desăvârşită" [37]).

ca un caracter fatal, inevitabil, legată indisolubil de opera de artă. Astfel, primul teoretician al idealismului estetic e filosoful grec *Platon*. Pentru el, arta — ca şi întreaga existenţă sensibilă — nu e decât o palidă imitaţie a unei lumi ideale, lumea prototipurilor imutabile şi eterne, care constituie realitatea esenţială a universului. „Artistul, cu ochiul îndreptat către fiinţa supremă, îi reproduce ideia şi virtutea, creiază o operă de o frumusete desăvârşită" [37]).

Dar dacă aspiraţia către tipic, universal, din filosofia antică, a fost astăzi adaptată la limitele unui concept mental creiat de o individualitate excepţională, nu este greu de observat că renunţarea la nota idealistă aduce cu ea, o degradare a preocupării artistice. Părăsind sfera frumuseţii pure în funcţie de o concepţie metafizică, idealul artistic apare astăzi în funcţie de personalitatea creatorului, de modul de sesizare şi interpretare a elementelor realităţii înconjurătoare.

De aceia, artistul trebuie să aibă o viziune clară a obiectului operii sale şi să fixeze — într'o imagine pregnantă şi originală — schema construcţiei viitoare.

*

* *

Nu e departe epoca, în care plăcerea era considerată ca scop unic al operei de artă. Reluând concepţia utilitaristă a filosofului englez *Bentham* — şi sub impresia filosofiei materialiste şi sensualiste din prima jumătate a secolului al XIX-lea [38])—mentalitatea comună a identificat emoţia estetică cu plăcerea sensorială, uitând şi factorul ideal şi emotivitatea rafinată pe care o presupune sesizarea complectă şi valorificarea operei de artă.

Impotriva *hedonismului* estetic, ce impune plăcerea în sine ca factor determinant al emoţiei artistice, afirmăm valoarea atitudinei *idealiste* atât în contemplaţie cât şi în procesul creaţiei.

In adevăr, nu numai formele superioare ale

moţia estetică cu plăcerea sensorială, uitând şi factorul ideal şi emotivitatea rafinată pe care o presupune sesizarea complectă şi valorificarea operei de artă.

Impotriva *hedonismului* estetic, ce impune plăcerea în sine ca factor determinant al emoţiei artistice, afirmăm valoarea atitudinei *idealiste* atât în contemplaţie cât şi în procesul creaţiei.

In adevăr, nu numai formele superioare ale

dine umană ce tind a deveni artistice, constituiesc exemplare excepţionale, ce depăşesc realitatea concretă. Căci arta e „un efort de construcţie a unei lumi ideale, din imagini şi sentimente desinteresate" [39]).

Nevoia de selecţie a tipurilor reprezentative din viaţa curentă a făcut desigur, pe *H. Taine* să afirme, că idealul în artă trebuie să respecte câteva criterii esenţiale, printre care cele mai importante sunt: gradul de *binefacere* al unei acţiuni reproduse artistic (le degré de bienfaisance) şi gradul *importanţei* caracterelor (le degré d'importance) [40]).

Tot astfel, esteticianul german *J. Volkelt* a susţinut că evaluarea operei de artă trebuie să se facă în raport cu patru criterii esenţiale de apreciere. Dintre acestea, cel puţin trei urmăresc tendinţa de perfecţionare şi idealizare estetică: *varietate în unitate, scăderea sentimentului realităţii* şi *unitatea dintre formă* şi *conţinut* [41]).

Astfel, în contrast cu naturalismul exagerat al epocei sale dar şi cu hegelianismul idealist şi metafizic care îi precedase, Taine a arătat cu un necontestat simţ al realităţii, că un artist trebuie să împrumute materialul de inspiraţie şi modelul exemplarelor prezentate din cadrele realităţii curente, dar să redea cu strălucire notele esenţiale, pe care le amplifică şi înfrumuseţează datorită necontestatului său simţ al realităţii, că un artist trebuie să împrumute materialul de inspiraţie şi modelul exemplarelor prezentate din cadrele realităţii curente, dar să redea cu strălucire notele esenţiale, pe care le amplifică şi înfrumuseţează datorită propriei sale personalităţi.

---

39) *F. Challaye:* L'art et la beauté, p. 102. Ed. F. Nathan, Paris, 1929.

40) *H. Taine:* Philosophie de l'art. Ch. De l'idéal..., Paris, 1883.

41) *J. Volkelt:* System der Aesthetik, III, p. 450 sq.

Opera de artă este, fără îndoială, produsul stării generale a spiritelor dintr'un anumit moment al evoluţiei unei societăţi. Dar, în acelaş timp, ea nu are numai o funcţie receptivă, ci: „are de scop manifestarea unui caracter esenţial sau isbitor, aşa dar o ideie importantă, în mod mai limpede şi mai complect decât o pot face obiectele reale" [42]).

Arta are astfel, de scop, rolul de a trezi anumite posibilităţi de *idealizare,* ce există — în mod virtual — în mediul natural. In evidenţierea, izolarea şi tipizarea lor, constă funcţia artistică însăşi.

Un caracter de idealitate întrezărim şi în concepţia estetică a lui *I. Kant.* Deşi preocupat în deosebi de problema cunoaşterii, personalitatea lui Kant a cuprins un domeniu atât de întins, încât a avut vederi de mare adâncime şi în precizarea conceptelor estetice. Dela el a rămas definiţia artei, care a suscitat multiple discuţii în estetica modernă: „arta e o finalitate fără scop". Această definiţie a fost o reacţiune împotriva interpretării hedonice a artei.

In adevăr, creaţia operei de artă se satisface în ea însăşi, fără a necesita un scop utilitar. In contrast cu tot ce e activitate umană în genere — exceptând creaţiile pur speculative — arta nu presupune un caracter practic, aplicat la realitatea concretă, nu urmăreşte o latură materială. Stilul, categoria, forma, prin care se caracterizează ea, reprezintă o valoare cu atât mai au-

interpretării hedonice a artei.

In adevăr, creaţia operei de artă se satisface în ea însăşi, fără a necesita un scop utilitar. In contrast cu tot ce e activitate umană în genere — exceptând creaţiile pur speculative — arta nu presupune un caracter practic, aplicat la realitatea concretă, nu urmăreşte o latură materială. Stilul, categoria, forma, prin care se caracterizează ea, reprezintă o valoare cu atât mai au-

de lumea materială şi mai puternic impregnată de factorul spiritual, pe care îl exprimă. Acest element de „spiritualitate" pură reprezintă întreaga armonie realizată într'o construcţie estetică. E ceiace l-a făcut pe *Schopenhauer* — un mare reprezentant al idealismului modern — să conceapă arta ca o modalitate de „desindividuare", de adevărată eliberare de sub tirania instinctului voluntar [43]).

Conceptul de *idealizare* presupune, în primul rând, o „transpunere" a datelor reale într'o construcţie originală — produs al funcţiilor superioare ale conştiinţei. Căci ceiace caraclerizează expresia artistică a unei opere este reprezentarea esenţial deosebită de aspectele realităţii brute. Astfel, departe de a fi restrânsă la imitaţia naturii, activitatea artistică „împrumută dela natură, ca orice altă activitate umană, elementele ei materiale şi sugestiile ei sensibile" [44]). Dar nimic din ceiace constituie lumea reală nu rămâne identic în reprezentarea plastică, fonică sau dinamică. „In ea însăşi arta e o tehnică, adică o armonizare, o stilizare, o decorare, o *idealizare* sau orice alt termen sinonim, întotdeauna prea larg sau prea îngust, care se însărcinează să desemneze interpretarea suverană, prin care spiritul creator transformă în frumuseţe toate datele vieţii indiferente" [45]).

Arta deformează realitatea în raport cu o

---

43) *A. Schopenhauer:* Die Welt als Wille und Vorstellung, Berlin, 18

44) *Ch. Lalo:* Introduction à l'esthétique, Paris, Libr. A. Colin, 1925.

45) *Ibidem,* p. 139.

imagine interioară, căci ea e o reprezentare, în care spiritul uman a strecurat aprecierea simţurilor şi interpretarea ideilor. Plastică sau dinamică, manifestarea artistică e poate mai mult *expresia individualităţii* noastre decât aceia a realităţii brute, neînsufleţite, pe care o redă. In această prelucrare a formelor de infinită varietate, pe care o oferă sensibilităţii artistice natura înconjurătoare, constă funcţia generală a artei, simbolică şi constructivă, concretizată în multiplele mijloace technice de realizare.

In sfârşit, cu cât personalitatea artistului e mai puternică, cu atât posibilităţile sale de exprimare sunt mai variate şi mai fecunde. De aceia, adevăratul creator în artă — ca şi în invenţia ştiinţifică — e geniul, conceput ca o intensă şi complexă forţă constructivă. Astfel, natura ideală a creaţiei artistice fiind incontestabilă — deşi artistul împrumută materialul brut din lumea externă — arta îndeplineşte o funcţie de dublare şi adesea de perfecţionare a realităţii. In acest sens, *G. Séailles* a afirmat cu justeţe: „arta ne dă, ceiace ne refuză realitatea" [46]).

Fără îndoială, există un frumos „natural" esenţial deosebit de frumosul „artistic". Căci diferitele aspecte ale naturii nu ne apar artistice decât în urma procesului de valorificare, îndeplinit de spiritul modelator şi analist al factorului uman. Frumuseţea naturii nu are deci, un caracter intrinsec. Un astfel de caracter nu are

„arta ne dă, ceiace ne refuză realitatea" [46]).

Fără îndoială, există un frumos „natural" esenţial deosebit de frumosul „artistic". Căci diferitele aspecte ale naturii nu ne apar artistice decât în urma procesului de valorificare, îndeplinit de spiritul modelator şi analist al factorului uman. Frumuseţea naturii nu are deci, un caracter intrinsec. Un astfel de caracter nu are

---

46) *G. Séailles:* Essai sur le génie dans l'art. Paris,

decât frumosul produs de intenţia, talentul, spiritul critic şi technica artistică. De aceia, „frumosul", „caracteristicul", „sublimul", sunt noţiuni create de valorificările *obiectivate* ale impresiilor primite de subiectul observator din lumea înconjurătoare şi cu ajutorul cărora artistul modelează materialul amorf în procesul creaţiei.

Pentru unii gânditori există, între aceste elemente, şi unele deosebiri de profunzime şi de valoare. Astfel, frumosul natural este în funcţie numai de aparenţă, e infinit în imensitatea naturii, *lipsit de orice element intenţional* şi strâns legat de cenestezie[47]), caractere ce îl deosebesc esenţial de frumosul realizat în opera de artă, produs al valorificării formelor în raport cu normele estetice şi cu facultăţile proprii artistului.

In genere, pentru a atinge o valoare artistică, esteticianii deosebesc mai multe etape în procesul creaţiei. Cu excepţia esteticei metafizice, al cărui strălucit reprezentant a fost *Hegel,* sau a acelei fenomenologice reprezentată de *Edm. Husserl,* orice gândire sistematică, ce precizează modalităţile de constituire ale operei de artă, menţionează anumite momente caracteristice. Aceste momente sau faze ale creaţiei artistice se pot îngloba în cele două funcţii caracteristice artistului: *inspiraţia* şi *elaborarea mentală.* Ele cuprind însă, inevitabil, o acţiune de izolare, con-

serl, orice gândire sistematică, ce precizează
dalităţile de constituire ale operei de artă, menţionează anumite momente caracteristice. Aceste momente sau faze ale creaţiei artistice se pot îngloba în cele două funcţii caracteristice artistului: *inspiraţia* şi *elaborarea mentală.* Ele cuprind însă, inevitabil, o acţiune de izolare, con-

siderată de noi drept condiţie generală şi stare

---

47) *Tudor Vianu:* Estetica, vol. I, p. 9—12, Ed. Fund. cult. Regale, Bucureşti, 1936.

inițială a artei, — *cristalizarea* sau *clarificarea* nucleului originar și procesul de *idealizare* [48]).

In această ultimă fază, artistul simte necesitatea clară, precisă și obsedantă, în conștiința sa — care îi impune o manifestare concretă. *Th. Rousseau* afirmă că momentul, ce precede elaborarea artistică, se caracterizează — în special — prin această „imagine ce trebuie realizată" [49]).

Ideia, conținutul perceptiv al operei de artă, este reprezentarea unui fond sufletesc. Ea exprimă sinteza unor date psihice coordonate într'o formă pregnantă, ce se îndepărtează complect de realitatea, din care derivă. De aceia, d-l *T. Vianu* susține că *idealitatea* artei decurge dintr'o atitudine necondiționată față de lumea externă, dar în intimă corelație cu spiritul omenesc, în special cu funcțiunile conștiinței la care se adaptează structura artistică [50]).

Este cert că, în inspirația sa, artistul face apel la forme și elemente psihice, al căror corelat este greu de găsit în realitatea înconjurătoare. Construcția artistică îndeplinește o adevărată substituire de atitudini în viața sufletească și, uneori, o totală suspendare a datelor împrumutate din lumea externă. Chiar exprimarea viziunii interioare întâmpină dificultăți în exteriorizare, care adesea prelungește sbuciumul adânc al artistului, mărturisit în confesiunile marilor creatori: Lenau, Novalis, Goethe, Grill-

---

vărată substituire de atitudini în viața sufletească și, uneori, o totală suspendare a datelor împrumutate din lumea externă. Chiar exprimarea viziunii interioare întâmpină dificultăți în exteriorizare, care adesea prelungește sbuciumul adânc al artistului, mărturisit în confesiunile marilor creatori: Lenau, Novalis, Goethe, Grill-

---

48) *T. Vianu:* adaogă faza intermediară a „*ordonării*' materialului. Estetica, I, p. 121.

parzer, etc. „Arta e ceva atât de ideal şi fugitiv, încât niciodată instrumentele nu sunt atât de potrivite, nici mijloacele atât de expeditive", încât să poată reda exact fondul interior, — spune *E. Delacroix* [51]).

*

* *

Examinând caracterul idealist al artei, am arătat că, el constituie o notă esenţială în conţinutul acestei noţiuni. Faptul artistic, ca şi simpla atitudine estetică, nu are sens, dacă e lipsit de funcţia idealistă. Starea estetică, în contemplaţie sau în procesul creaţiei, se bazează pe tendinţa de *modelare* — sau numai de adaptare a materialului concret — în raport cu un concept *interior*, specific şi original. De aci, valoarea excepţională a funcţiei artistice şi puterea ei de impresiune şi transformare a formelor reale.

Indepărtându-se de realitate şi scăpând de sub controlul determinismului material, factorul „ideal" — în artă — atinge uneori, *ficţiunea*. Adesea viziunea, imaginea complexă şi conştientă, nu ajunge la o manifestare concretă, ci rămâne în sfera idealităţii. Dar — chiar realizată în opera de artă — creaţia artistică apare lipsită de contact intim cu realitatea. Din această cauză, esteticianul german *Konrad Lange* a ajuns la convingerea că arta este numai o iluzie, un fel de oscilaţie între ficţiune şi realitate [52]), făcând abstracţie de condiţionarea ei psihică şi socială,

---

51) *Baudelaire:* Conseils aux jeunes littérateurs, Paris, E. Hazan, 1928, cit de: L. Rusu, Essai sur la création artistique. Paris, Alcan, 1935.

Adesea viziunea, imaginea complexă şi conştientă, nu ajunge la o manifestare concretă, ci rămâne în sfera idealităţii. Dar — chiar realizată în opera de artă — creaţia artistică apare lipsită de contact intim cu realitatea. Din această cauză, esteticianul german *Konrad Lange* a ajuns la convingerea că arta este numai o iluzie, un fel de oscilaţie între ficţiune şi realitate [52]), făcând

prin care arta rămâne legată de viaţa individuală şi colectivă.

Arta se opune, în genere, lumii reale. Dar o-poziţia ei nu creiază impresia de „irealitate". Căci: „arta se opune realităţii dintr'o altă sferă", în care nu operează criteriile de măsură şi de apreciere ale vieţii obişnuite. Şi „e destul să provocăm *iluzia* realităţii (unui portret) amestecată cu conştiinţa că ne găsim în faţa unei iluzii, adică a unei *irealităţi*, pentruca însuşirea lui artistică să dispară" [53]). De aceia, putem afirma, că intuiţia estetică — izolată de viaţa practică şi de realitatea concretă — aduce în contemplaţia operei de artă, alături de nota idealistă, o complectă abandonare a existenţii propriu-zise.

Această interiorizare şi izolare de formule reale — suprimând obişnuita dependenţă a individului de mediul înconjurător sub formă stringentă şi materială — favorizează o acţiune indirectă, de intensă spiritualitate, pe care opera de artă o exercită asupra masei contemplatoare. Căci arta, filtrând aspectele caracteristice ale impresiilor efemere şi transpunând datele realităţii naturale într'o existenţă independentă faţă de lumea înconjurătoare, reacţionează împotriva manifestărilor comune ale vieţii, exercitând o funcţie de „înoire", determinantă şi fecundă.

Arta e — după opiniunea unui sociolog încă actual — „o reprezentare *idealistă* a naturii şi a noastră însine, în scopul perfecţionării fizice şi morale a speţei umane" [54]).

efemere şi transpunând datele realităţii naturale într'o existenţă independentă faţă de lumea înconjurătoare, reacţionează împotriva manifestărilor comune ale vieţii, exercitând o funcţie de „înoire", determinantă şi fecundă.

Arta e — după opiniunea unui sociolog încă actual — „o reprezentare *idealistă* a naturii şi a noastră însine, în scopul perfecţionării fizice şi morale a speţei umane" [54]).

S'ar putea spune chiar, că semnul adevăratei arte este impresia de superioritate și depășire a propriei individualități, pe care o resimțim în clipa emoției estetice sau în urma ei. Dar arta nu exercită numai o influență psihică individuală. Involuntar — și adesea inconștient — manifestările artistice ating domeniul larg al maselor, pe care le impresionează, le educă și le supun unui proces de rafinare continuă.

Influiența „estetizantă" a operei de artă se manifestă prin intuiție și — câteodată — chiar prin instinct. In adevăr, colectivitatea are „simțul" frumosului, înăscut, chiar atunci când e lipsită de rafinamentul artistic propriu-zis. Ea apreciază valorile produse de personalitățile creatoare, deși — uneori — sensul profund, ideia originală, scapă atenției generale.

Astfel, dincolo de cadrele dispozițiunilor psihice individuale, arta exercită o acțiune de calm și rafinare în mediul marilor mase contemplatore, pentru care obiectul ei apare seducător și fascinant.

Acest miraj al funcției artistice — ca și efortul de asimilare a conținutului ideologic exprimat — este posibil grație intuiției sensibile, dublată de afecte și uneori de o vagă predispoziție instinctivă. El oferă o dedublare a vieții comune, ce duce la o complectă abandonare a preocupă-

stinctivă. El oferă o dedublare a vieții comune,
ce duce la o complectă abandonare a preocupărilor obișnuite.

Aci se afirmă funcția transformatoare a factorului idealist. Deși arta se satisface numai prin modalitățile ei de exprimare — ce presupun o *tehnică* proprie și *originală*, impresia, pe care o face ea asupra spectatorului, nu e

înloldeamua acciași. In afară de condițiile fiziologice și subiective, ea variază în funcție de conținutul ideologic.

Artistul tinde să redea, sub formă superioară, ideia, sentimentul sau dispoziția cea mai tipic umană. Iar conținutul sufletesc al artei trebuie să întâlnească, în clipa emoției estetice, fondul uman al individului sau al masei contemplatoare. Valoarea artei constă în această prelucrare continuă a realității.

*

* *

Impotriva afirmării caracterului idealist al artei s'au adus unele obiecțiuni sau, uneori, s'a păstrat numai o atitudine de rezervă.

S'a susținut astfel, că „idealismul" estetic e o concepție filosofică impregnată de o puternică notă metafizică. El readuce pe primul plan atitudinea speculativă, propunând o interpretare ce răpește posibilitatea controlului — prin raportarea la valorile actuale — în evaluarea estetică.

O asemenea obiecție pare a fi îndreptată însă, mai mult împotriva unei concepții idealiste pure, care tinde la suprimarea oricărui contact între creație și realitate. Mai curând, o reacțiune împotriva unei metode abstracte, care în practică, în viața curentă, nu e posibilă. In adevăr, idealismul — așa cum este prezentat în capitolul de față — nu exclude posibilitatea unei determinări de către factorii obiectivi din lumea externă. Mai mult, el afirmă necesitatea unei comunicări între lumea ideală, pe care o construește — cu ajutorul funcțiilor superioare — artistul, și materialul concret oferită de mediul exterior. Dar

O asemenea obiecție pare a fi îndreptată însă, mai mult împotriva unei concepții idealiste pure, care tinde la suprimarea oricărui contact între creație și realitate. Mai curând, o reacțiune împotriva unei metode abstracte, care în practică, în viața curentă, nu e posibilă. In adevăr, idea-

arta nu poate avea drept obiectiv reproducerea exactă a realităţii, căci — în acest caz — ar dispare însuşi mobilul creaţiei artistice.

In adevăr, fiecare artă „suprimă" anumite caractere ale formelor reale, fiindcă arta presupune un proces spiritual ce se bazează pe *abstracţiune*. Muzica „imită" — cu tonuri asemănătoare — sunetele naturale, dar o muzică, care se confundă cu însăşi mediul fonic natural, nu este decât o bună reproducere, fără a putea fi însoţită de atributul originalităţii.

Tot astfel, plastica reia forme şi motive decorative din realitatea concretă, dar nu se rezumă la fenomenul reprezentării. In plastică abstracţiunea suprimă, fie culoarea — cum se întâmplă în sculptură — fie relieful şi dinamismul mişcării, ceiace caracterizează pictura. Tehnica artistică renunţă la anumite caractere din natură, căci arta urmăreşte reprezentarea tipică, caracteristică, susceptibilă de înţelegere şi de interpretare. De aceia, se poate afirma cu dreptate, că opera de artă e o realizare sintetică, produs al unei mentalităţi *idealiste,* în care dispar deopotrivă detaliile inexpresive ale realităţii alături de formele lipsite de orice notă distinctivă.

O a doua obiecţie, care a fost adusă funcţiei idealiste a artei, este tendinţa către „artificializare" a naturii în procesul creaţiei artistice.

Arta, s'a spus adeseori, separă construcţia personală de formele naturale, ajungând uneori până la contradicţia realităţii. In special, concepţiile extreme ale curentelor de avant-gardă au opus totdeauna — cu perseverenţă — opera, mediului în care a apărut. Cubismul în plastică,

idealiste a artei, este tendinţa către „artificializare"

dadaismul şi futurismul în literatură, au preferat o complectă îndepărtare dela aspectele naturale ale lumii exterioare. Ele au ajuns la o restrângere formală în dauna sensului larg şi înţelegerii complecte a operei de artă. De aceia s'a împrumutat — pentru caracterizarea acestor curente — termenul „ermetism", a cărui sferă odinioară, era limitată numai la domeniul concret.

Evident, împotriva concepţiilor extremiste ale artei, observaţia pare justificată. Arta nu poate suprima orice contact cu viaţa, nici cu natura înconjurătoare. Fără a fi partizani ai *vitalismului* estetic — concepţie susţinută de *J. M. Guyau* [55]) şi *G. Séailles*, ce lărgeşte cadrul inspiraţiei artistice — afirmăm necesitatea de selecţie a caracterelor şi de filtrare a realităţii în procesul creaţiei.

Este adevărat, că opera de artă apare mai palidă, mai izolată de manifestările vieţii, mai puţin legată de mulliplicitatea aspectelor realităţii. Dar ceiace pierde în extensiune, arta câştigă în intensitate. Căci numai ceiace e puternic conturat, expresiv şi caracteristic, numai ceiace e tipic şi — în acelaş timp — individual, prin contribuţia artistului creator, poate avea acea rară forţă de impresiune asupra maselor, pe care o exercită adesea obiectul de artă. Arta se îndepărtează de realitate pentru a exprima mai elocvent aspectele, pe care le-a împrumutat din mediul concret.

tlurat, expresiv şi caracteristic, numai ceiace e tipic şi — în acelaş timp — individual, prin contribuţia artistului creator, poate avea acea rară forţă de impresiune asupra maselor, pe care o exercită adesea obiectul de artă. Arta se îndepărtează de realitate pentru a exprima mai elocvent aspectele, pe care le-a împrumutat din mediul concret.

Dar, în afară de această motivare psihologică, există un argument istoric, obținut din considerarea procesului de evoluție al artei, în decursul timpului. In adevăr, cine urmărește explicațiile date de etnologi cu privire la apariția treptată a genurilor, tipurilor, stilurilor sau numai formelor artistice, observă — cu fiecare nou pas în desvollarea și multiplicarea artelor — o tendință către abstractizare și artificializare.

Ernst Grosse [56]) a arătat, într'o lucrare încă interesantă, că la baza picturii a fost ornamentarea corpului (tatuaj, scarificare) — produs al concurenții sexuale — și că ceiace a precedat architectura a fost nevoia de a ascunde, de a asigura protecția și persistența formelor picturale, timid încercate de spiritul mistic al omului primitiv. In deosebi, *stilizarea,* care constituie un pas sigur în ornamentația artistică, se datorește abstractizării accentuate a formelor naturale, iar — câteodată — chiar unei nevoi de exprimare mai liberă a fantaziei și imaginației mistice primitive.

Această constatare ne arată, pe altă cale decât aceia a explicării psihologice, tendința către abstracție a artei, în manifestările ei. De aceia, cu cât se îndepărtează de realitate prin jocul fantaziei creatoare și prin expresia simbolică, arta nu poate să renunțe la funcția ei naturală de modelare artificială și de abstractizare a formelor naturii..

In sfârșit, s'a susținut că selecția materialului și idealizarea formelor duce la o secătuire a for-

---

56) *E. Grossé:* Les débuts de l'art. tr. Fr., Paris, 1889.

— câteodată — chiar unei nevoi de exprimare mai liberă a fantaziei și imaginației mistice primitive.

ţei de pătrundere şi de impresie în mediul înconjurător. In sprijinul acestei afirmaţii s'a făcut apel la exemple concrete. S'a comparat arta lui Flaubert cu aceia a lui Balzac sau Zola, pentru a se ajunge la concluzii favorabile naturalismului literar. S'a comparat apoi, arta fecundă a Renaşterii cu sobrietatea, adesea rigidă, a artei dela sfârşitul sec. XIX-lea. Celebra butadă a lui *Sainte-Beuve* cu privire la mulţimea personagiilor create de Balzac a servit la întărirea concepţiei realiste în artă.

Evident, nu observaţia realistă — atât de necesară pentru reprezentarea artistică—trebuie să o combatem, ci simplificarea şi exclusivitatea realistă în procesul de creaţie, care e departe de a fi un simplu joc de reproducere şi imitaţie. Opera de artă nu e creaţie decât în măsura, în care adaogă o notă originală elementelor împrumutate din lumea exterioară. Numai astfel e posibilă înoirea formelor comune şi realizarea tipurilor, a exemplarelor deosebite, ce adaogă lumii reale o existenţă nouă, distinctă şi caracteristică. Altminteri, lipsa de variaţie şi monotonia formelor ar face inutilă orice creaţie în câmpul artei.

Dar însăşi nota de originalitate, asociată atât de intim de artă. fără de care procesul creaţiei artei.

Dar însăşi nota de originalitate, asociată atât de intim de artă, fără de care procesul creaţiei artistice apare lipsit de orice valoare intrinsecă, presupune o grupare nouă, realizată de imaginaţie şi fantasie, a elementelor realiste, păstrate în conştiinţă graţie funcţiei memoriale.

Mai mult: chiar deformaţia estetică îndeplineşte un rol, a cărui însemnătate nu poate scăpa observatorului imparţial. Căci ceiace apare lip-

sit de caracter artistic pentru realitatea obişnuită poate dobândi valoare estetică în opera de artă.

Astfel, arta realizează o valoare nouă în raport cu conţinutul ideologic şi o întinsă posibilitate de penetraţie şi comunicare inter-umană.

4. Armonizarea contrastelor sufleteşti.

Am arătat în capitolul anterior, că funcţia generală a artei e în intimă dependenţă de gradul de idealizare, pe care îl introduce în viaţa curentă.

In adevăr, activitatea artistică sau simpla contemplare izolează pe artist de massa semenilor săi şi îi creiază o stare psihică aparte, prin care îl distinge de mediul social înconjurător.

Funcţia artistică, care utilizează contemplaţia ca mijloc de sesizare a operei de artă, constituie — în fond — o abandonare, ocazională şi provizorie, a propriei individualităţi a artistului, aşa cum se manifestă în viaţa obişnuită. Căci în activitatea complexă, ce caracterizează lupta vitală, preocuparea esenţială a insului uman e — mai curând — de natură *utilitară*. Scopul practic al acţiunii, valoarea ei concretă, efectul ei imediat, e ceiace caracterizează — în genere — efortul individual. Dimpotrivă, funcţia recreativă: meditaţia, reveria şi chiar inspiraţia ocupă un plan secundar în ierarhia valorilor materiale curente.

De aceia, atunci când o preocupare nu urmă-

tală preocuparea esenţială a insului uman e —

reşte satisfacerea unui criteriu utilitar, când nu atinge un rezultat practic şi pozitiv, ea apare asemeni unei activităţi luxuriante, considerată adesea, drept inoportună şi inutilă.

Astfel, oricât ar fi de naturală sau frecventă, inspiraţia artistică e o adevărată excepţie în structura sufletească a unui individ.

In această funcţie de singularizare, artistul se simte străin faţă de propria-i existenţă. Manifestările sale deosebite îi creiază o atitudine specifică. Procesul de inspiraţie şi cristalizare a ideilor îl scoate din mediul social căruia aparţine. Artistul devine o personalitate aparte şi diferă de fiinţa sa comună, exterioară şi obişnuită. Intre existenţa aceasta unică, realizată în momente de spiritualitate rară şi viaţa curentă, bazată pe o condiţionare materială inevitabilă, e o frapantă contradicţie. Este conflictul între fondul interior, profund şi insesizabil, al personalităţii — şi formele vieţii exterioare, ce menţin cadrul în care urmează să se obiectiveze opera de artă.

*

* *

Dacă pentru creatorul operii de artă funcţia artistică este asemeni unei dedublări a personalităţii, pentru publicul contemplator ea reprezintă prilejul unei dematerializări a vieţii curente.

Dacă pentru creatorul operii de artă funcţia artistică este asemeni unei dedublări a personalităţii, pentru publicul contemplator ea reprezintă prilejul unei dematerializări a vieţii curente.

Arta înlătură din cadrul preocupărilor noastre aspectul material constrângător — şi adesea generator de grele nelinişti sufleteşti. In clipa în care emoţia estetică îşi întinde magica ei stăpânire asupra noastră, ne simţim detaşaţi de lu-

mea materialităţii concrete. Uităm tot ce jigneşte simţul unei expresii de viaţă superioară şi ne simţim descătuşaţi de rigorile determinării economice. Contactul intim între spiritul nostru şi expresia operei de artă constituie o atitudine de spiritualitate desăvârşită.

Dar dacă pentru spectator contemplaţia este prilej de linişte şi de refugiu sufletesc, nu tot acelaş lucru se petrece în sufletul artistului creator.

Condiţiile creaţiei artistice favorizează un sbucium sufletesc, pe care observatorul abia îl poate întrezări în palide manifestări exterioare. „Izolarea" poetică nu este o ficţiune mintală, ci o necesitate imperioasă, indispensabilă inspiraţiei şi realizării operei de artă. Colorată de fondul sentimental al fantaziei boeme, asemeni procesului de idealizare al trecutului pe care îl păstrăm numai în caracterele-i seducătoare, elaborarea artistică, deşi liniştitoare în aparenţă, este — în fond — teatrul unui tragic conflict interior. *Stendhal*[57]) a arătat altădată etapele, prin care trece sentimentul iubirii — dela geneză şi până la concentrarea cristalizată, intensă şi decisivă, şi speţele sale dela iubirea simplă până la pasiune.

Mai puţin exteriorizat decât acest afect, mai puţin intens şi egocentrist, sentimentul care conduce la creaţia artistică, presupune o permanentă nelinişte şi un desechilibru sufletesc, ce se termină odată cu realizarea concretă, cu modelarea plastică, fonică sau cu expresia poetică exteriorizată. De aceia, apariţia şi exprimarea inspira-

---

57) *Stendhal:* De l'amour. Paris, Garnier,

ţiei în opera de artă constituie momentul îndelung aşteptat, de calm şi de spiritualitate superioară.

Astfel, arta restabileşte — prin realizări concrete — un echilibru profund în viaţa sufletească.

*

* *

E cunoscută teoria, deja bătrână, a contrastelor psihice.

Romanticii germani — şi în special *Fr. Schelling* — au afirmat existénţa unei polarităţi contrarii, ce constituie fondul vieţii sufleteşti. Un dualism accentuat se constată între caracterul permanent, neschimbat şi durabil al manifestărilor „eu-lui" şi expresia stărilor sufleteşti în permanentă schimbare. Căci, dacă ataşamentul nostru faţă de atitudinele fixe şi imutabile (atât cât este permis conceptul de „permanenţă" în viaţa psihică) este incontestabil, tendinţa de libertate, de depăşire a limitelor impuse de caracterele propriei personalităţi, este adânc simţită.

In acest contrast perpetuu, rolul artei apare în toată plenitudinea lui. In adevăr, funcţia artei se bazează pe existenţa contrastelor în desvoltare, căci varietatea e unul din principiile esenţiale ale activităţii artistice. Alternanţa stărilor sufleteşti creiază un câmp de contraste creatoare. In realitate însă, aceste contradicţii se desvoltă pe un fond unitar. Arta, descoperind acest fond ale activităţii artistice. Alternanţa stărilor sufleteşti creiază un câmp de contraste creatoare. In realitate însă, aceste contradicţii se desvoltă pe un fond unitar. Arta, descoperind acest fond în structura psihică, realizează sinteza contrariilor, ceiace presupune clasicul principiu estetic al „unităţii în varietate". De aceia, aproape toţi filosofii idealişti: *Fichte, Hegel,*

Schelling[58]) au găsit în artă ca şi în religie două etape caracteristice în procesul de perfecţionare al spiritului. Intreaga existenţă tinde — după concepţia lui *Fr. W. Schelling* — la realizarea operei de artă sub formă ideală, esenţială, absolută.

Tot atât de elocventă apare şi teoria poetului şi esteticianului *Fr. Schiller*[59]). Pentru el, manifestările psihice obişnuite presupun o permanentă dualitate: acţiune-reacţiune, calm-violenţă, fixitate-schimbare. Există un antagonism perpetuu în viaţa psihică, datorită dualităţii: „eu" — convergent, „multiplicitate" divergentă. Lumea senzaţiilor, prin natura, gradul şi nuanţarea ei variată, creiază diversitatea materialului ce pătrunde în conştiinţă. Ideile abstracte însă, ce reprezintă un proces de sinteză mai unitar şi mai complex, constituie sistemul nostru de gândire, introducând un principiu de organizare unitară.

Caracteristică pentru teoria lui *Schiller*[60]) asupra contrastelor sufleteşti, e afirmaţia că acelaş dualism există şi în viaţa personalităţilor cu totul excepţionale, denumite — în mod generic — „genii".

Creator prin esenţa fiinţei sale, inconştiente în fondul ei adânc, spontane şi „naive", geniul prezintă — în manifestările sale — aceiaşi alternanţă între momentele de spontaneitate, lipsite

---

excepţionale, denumite — în mod generic — „genii".

Creator prin esenţa fiinţei sale, inconştiente în fondul ei adânc, spontane şi „naive", geniul prezintă — în manifestările sale — aceiaşi alternanţă între momentele de spontaneitate, lipsite

---

58) Fr. W. *Schelling:* System des tranzendentalen Idealismus, 1800.

59) *Fr. Schiller:* Philosophische Schriften und Dichtungen, D. Bibl. Berlin.

60) *Fr. Schiller:* loc. cit.

de conştiinţă şi raţiune şi acele de reflecţiune şi analiză, necesare în realizarea ideilor personale. Căci creaţia distruge „eu”-l spontan, silindu-l la o *adaptare* limitativă în mijlocul realităţii şi la interpretarea subiectivă, lipsită de caracter universal — valabil.

*

* *

Cert, concepţia estetică a lui Schiller are o accentuată culoare romantică.

Poetul şi esteticianul, ce reprezintă culmea romantismului german, a creiat — cu fecundă imaginaţie — o teorie necesară clasificării artelor şi în special variatelor specii ale poeziei.

Dar exceptând factorul pur-subiectiv, această concepţie nu e lipsită de fond veridic. Ea atinge un adevăr perfect valabil, atunci când afirmă rolul conciliant şi — adesea — de sinteză, pe care îl îndeplineşte arta în cadrul diverselor funcţiuni sufleteşti. Căci opera de artă are de scop neutralizarea contradicţiilor, fuziunea contrariilor şi realizarea unei desăvârşite armonii spirituale.

Deosebită de această concepţie prin momentul evoluţiei spirituale şi prin valorificarea unor funcţii psihice—complect deosebite, există azi—în câmpul interpretărilor psihologice—o explicaţie mai realistă şi mai brutală, ce tinde a înlocui vechea teorie idealistă a artei. Vreau să vorbesc despre concepţia psihanalizei, în care arta e considerată ca una din manifestările a-

Deosebită de această concepţie prin momentul evoluţiei spirituale şi prin valorificarea unor funcţii psihice—complect deosebite, există azi—în câmpul interpretărilor psihologice—o explicaţie mai realistă şi mai brutală, ce tinde a înlocui vechea teorie idealistă a artei. Vreau să vorbesc despre concepţia psihanalizei, în care arta e considerată ca una din manifestările a-

normale ale vieţii psihice.

Fără a subscrie la această interpretare a ope-

și controlabile, tinde să înlocuiască valoarea și sensul adevărat al funcției artistice, voiu remarca, că pentru școala freudistă, arta e o necesitate de purificare, de sublimare a fondului vieții interioare. Mai profundă sau superficială, creația artistică realizează o funcție de descărcare a „psihic"-ului uman, plin de anumite rezidu-uri sufletești, datorite funcției inconștientului [61]).

Tendința aceasta de a fixa un raport de dependență a sentimentului estetic de instinctele primare, nu e nouă. *Ch. Darwin și H. Spencer,* întâiu, *Ernst Grosse,* apoi [62]), au susținut că primele manifestări artistice-ornamentare sunt datorite tendinței de înfrumusețare determinate de instinctul sexualității și concurența în lupta vitală.

Pentru discipolii lui Freud, însă, instinctul sexual e atât de puternic și nestăpânit, încât — adesea — o descărcare indirectă, prin intermediul funcțiilor sufletești, e absolut necesară. *O. Rank* afirmă, chiar, că educația și cultura artistică e o adevărată cură terapeutică, prin care spiritul se eliberează de forța instinctului apăsător [63]).

Dorințele nesatisfăcute, afectele și tendințele inconștiente, a căror manifestare e oprită de restricțiile vieții în societate, caută o ieșire pen-

---

tica e o adevărată cură [illegible] spiritul se eliberează de forța instinctului apăsă-

---

61) A se vedea: *Dr. S. Freud:* Introduction à la Psychanalyse, Paris, Payot, 1922 si *Dr. S. Freud:* Psychanalytische Studien in Werken der Dichtung und Kunst, Wien, 1924.

62) Ernst Grosse: Op. cit.

tru a elibera fondul sufletesc prea încărcat, prin isbucniri neașteptate în viața normală și obișnuită. Ele devin astfel, un adevărat ferment pentru desvoltarea fantaziei și imaginației. De aceia, poezia — și orice creație artistică în genere — reprezintă o compensație a insuficienții de manifestare în lumea materială, prin construcții ideale, realizate sub imperiul imaginației creatoare.

*

* *

Dacă aspectul și explicația oferită de teoria freudistă a artei este cu totul deosebită de aceia a lui Fr. Schiller, scopul realizat ca și rezultatul funcției artistice în genere, mi se pare profund apropiat. Căci, indiferent de mijloacele pe care le presupune, fie că este vorba de un proces de „sublimare" — fie că e o activitate ce stabilește un echilibru între antiteze, contraste și conflicte sufletești, rolul artei rămâne același. Arta realizează o destindere în viața psihică, prin intermediul unei emoții superioare, care atinge grade deosebite — dela „agreabil" până la „frumos" și „sublim".

Dar ceiace e esențial în „sublimare", e trecerea dela faza complexelor inferioare la etapa creației artistice. Căci, pentru ca tendințele obscure să atingă momentul creației, trebuie să intervină o forță excepțională, pe care estetica

Dar ceiace e esențial în „sublimare", e trecerea dela faza complexelor inferioare la etapa creației artistice. Căci, pentru ca tendințele obscure să atingă momentul creației, trebuie să intervină o forță excepțională, pe care estetica

contemporană o consideră originală și profundă. Aceasta e personalitatea intensă și complexă, fecundă și variată, pe care *Guyau* a definit-o: „o formă extraordinar de intensă a simpatiei

şi sociabilităţii, ce nu se poate satisface decât creind o lume nouă" [64]).

Aceasta e ipoteza „geniului" artistic.

*

* *

Rapida incursiune făcută în prezentarea doctrinei freudiane pentru a explica natura şi necesitatea activităţii artistice, impune o sumară explicare.

Vocaţia artistică sau literară defineşte un anumit tip psihologic, cu speciale înclinaţii datorite fantaziei, asociaţiei sau diferitelor funcţii senzoriale. Un atare tip posedă o sensibilitate specială în variatele lui manifestări sufleteşti. Literatura sau muzica, plastica sau dansul, sunt produsul unei individualităţi, ce simte nevoia imperioasă de a exprima materialul sensibil, prelucrat cu uimitoare facilitate sau cu superioare mijloace de reprezentare.

Dar dacă în genere, poetul scrie versuri simţind posesiunea ideii sau impulsul inspiraţiei, ce îl constrânge să se exprime; dacă artistul plastic sau muzical reţine greu adesea presiunea fondului interior; există totuşi, cazuri, în care procesul de creaţie spirituală: literară, artistică, filosofică, primeşte o motivaţie subiectivă, direct interioară.

E cazul lui *Jean Jacques Rousseau*, celebrul îndrăgostit al Therèse-i Levasseur, care şi-a diluat lungi ani peregrinările sentimentale pentru a-şi dilua astfel o pasiune nestinsă. E, apoi, cazul

---

64) *J. M. Guyau:* L'art au point de vue sociologique, p. 27.

lui *Auguste Comte,* filosof de profundă și autentică ținută, pe care amorul veșnic nepotolit pentru *Clotilde de Vaux* l-a împins — sub puterea chinuitoarei amintiri — să inaugureze un veritabil cult religios. Dar mai presus de toate, e cazul marelui *Goethe,* care — minat întreaga-i viață de flacăra unui amor nestins — a încercat să-și sublimeze pasiunea, în viața atât de torturată a minunatului erou al tinereții sale: Werther.

Astfel, prin calmul, atmosfera și forma ei de simbolică reprezentare, arta a constituit — nu odată — unicul refugiu al marilor talente, ori de câte ori viața le-a refuzat posesiunea nelimitată a realității.

Aci e latura subiectivă a funcțiunii artistice obiectivată în opera de artă.

*

* *

Dar funcția de sinteză mintală, pe care o realizează artistul în cursul procesului de creație, e — în același timp — produsul necesar al unui efort superior.

Spiritul inovator nu poate prezenta în forme și culori obișnuite, după vetuste procedee comune, conținutul unei vieți psihice excepționale. El impune o accentuare a datelor originale, o expresivitate rară a formelor, o reprezentare distinctă în lumea materialității sensibile.

mune, conținutul unei vieți psihice excepționale. El impune o accentuare a datelor originale, o expresivitate rară a formelor, o reprezentare

Creator de mare și nemuritoare operă artistică, *Goethe* a spus altădată: „Intreaga ființă a lumii stă în fața noastră ca un bloc de piatră înaintea maestrului constructor, care numai atunci își merită numele, când din aceste masse

naturale întâmplătoare poate construi cu cea mai mare economie, finalitate şi solidaritate, o icoană apărută mai întâiu spiritului său”[65]). Căci, în raport cu forţa de idealizare a artistului, cu mijloacele sale de reprezentare interioară, cu asociaţiile sale mentale şi complexele de imagini — lumea materialului brut ce ne înconjoară, devine o lume a valorilor spirituale: artistice, religioase, morale.

Uneori această determinare psihică se face prin reacţiune la regulele prea comune, la conformismul normelor epocei. *Flaubert* a afirmat astfel valoarea estetică intrinsecă a artei pentru ea-însăşi, în contrast cu mentalitatea socială a timpului raportată la valorile creaţiei literare. Căci poziţia artistului faţă de ideologia sau concepţia comună a artei, este în funcţie de structura psihică a individului. Astfel, se creiază diferenţierea tipurilor în artă: tipul *teoretic* tinde mai curând către o formă de exprimare „ermetistă”, pe când acel *simpatetic* sau concret prezintă o mai largă atitudine de comprehensiune şi reprezentare. De aceia, stilul individual mai mult decât acel naţional sau acel al epocei, defineşte valoarea intrinsecă a operei de artă.

Mai mult decât atât. Pentru unii esteticiani[66]) opera de artă nu este numai un produs al individualităţii creatoare, ci — în acelaş timp — *o atitudine deosebită în faţa vieţii*, o atitudine de

---

şi reprezentare. De aceia, stilul individual mai mult decât acel naţional sau acel al epocei, defineşte valoarea intrinsecă a operei de artă.

Mai mult decât atât. Pentru unii esteticiani[66]) opera de artă nu este numai un produs al individualităţii creatoare, ci — în acelaş timp — *o atitudine deosebită în faţa vieţii*, o atitudine de

---

65) *J. W. Goethe:* Ephemerides, redat de *H. Siebeck:* Goethe als Denker, p. 141, cf. T. Vianu: Estetica, I, p. 76.

contradicţie şi limitare a realităţii concrete şi de modelare a materialului sensorial în raport cu datele spiritului.

Procesul creaţiei artistice presupune — aşa cum s'a arătat mai sus — un conflict profund, a cărui intensitate şi durată se sfârşeşte în clipa realizării operei de artă. Astfel, în locul sbuciumului interior, apare obiectul contemplaţiei, închizând în formele sale armonia unei realităţi superioare. Căci, dincolo de efortul creator, în lumea artei se îmbină deopotrivă valorile spirituale, distincte în lumea obişnuită. Frumuseţea estetică, deşi adesea reţinută de straturile superficiale ale realităţii concrete, oferă prilejul atitudinei de contemplare şi izolare asemeni atitudinei religioase şi morale. Şi degajată de imixtiunea factorului voluntar, învăluită de simbolica interpretare a formelor artistice, gândirea teoretică devine concretă şi expresivă în sensul unei înţelegeri generale, umane şi simpatetice.

E ceeace constituie în contemplaţie, un moment — asemănător până la identitate — cu acel calm şi armonie superioară, pe care le întâlnim în „idealizarea" procesului mintal al inspiraţiei.

inspiraţiei.

DETERMINISM ŞI LIBERTATE IN ARTA.

Examinarea sumară a capitolelor anterioare ne arată că arta a fost întotdeauna considerată ca o manifestare originală, în care spiritul se îndepărtează de realismul brutal al faptelor; o funcţie de izolare a „specific"-ului uman, pe care talentul îl exprimă în forme superioare; o acţiune de „idealizare", căreia i se opune — în mod curent — rezistenţa materialului concret.

Domeniul artei a fost întotdeauna privit drept un câmp de libertate şi de creaţie, în care talentul şi inspiraţia erau singurele criterii de valorificare.

Contemplator sau creator, spiritul uman a căutat cu voluptate singurătatea şi izolarea ca una din condiţiile indispensabile în pregătirea momentului de apariţie a operei de artă. Căci — pentru artist, poet, compozitor — momentul inspiraţiei — ca şi etapele creaţiei artistice — a fost întotdeauna în legătură cu generală dispo-

mod curent — rezistenţa materialului concret.

Domeniul artei a fost întotdeauna privit drept un câmp de libertate şi de creaţie, în care talentul şi inspiraţia erau singurele criterii de valorificare.

Contemplator sau creator, spiritul uman a căutat cu voluptate singurătatea şi izolarea ca

una din condiţiile indispensabile în pregătirea momentului de apariţie a operei de artă. Căci — pentru artist, poet, compozitor — momentul inspiraţiei — ca şi etapele creaţiei artistice — a fost întotdeauna în legătură cu generală dispo-

ziţie afectivă, la care se adaogă intervenţia factorului idealist, inovator şi fecund.

De aceia, în domeniul artistic, libertatea apare ca o condiţie esenţială pentru desvoltarea individualităţii. Ea favorizează sinteza psihică, la care iau parte percepţiile concrete, sensibilitatea şi fantazia, pregătind astfel modurile de exprimare ale fondului sufletesc. In special pentru a pregăti echilibrul şi armonia finală a operei de artă, libertatea interioară e o condiţie indispensabilă.

Dar oricât am încerca să privim opera numai din punctul de vedere al individualităţii, influenţa ambianţei psihice, a mediului cultural şi a atmosferei sociale este incontestabilă.

In adevăr, mai înainte de a primi forma concretă şi materială, fondul inspiraţiei se modelează în raport cu gradul intervenţiei diferiţilor factori sufleteşti. Trecând prin variate faze, în care procesul de clarificare al ideii esenţiale se accentuiază continuu, inspiraţia primeşte o formă cu atât mai precisă cu cât combinarea elementelor psihice — graţie imaginaţiei şi fantaziei — este mai originală şi mai complectă.

Artistul presupune o anumită mentalitate, un nivel cultural, dispoziţii specifice creatoare, într'un cuvânt o personalitate, ce corespunde

Artistul presupune o anumită mentalitate, un nivel cultural, dispoziţii specifice creatoare, într'un cuvânt o personalitate, ce corespunde

structurii temperamentale în primul rând, dar şi valorilor spirituale dobândite ulterior. In al doilea rând, însă, personalitatea artistică reflectă — în bună parte — stadiul de evoluţie a unei societăţi şi este — indirect — ecoul spiritului colectiv al epocii.

Impotriva acestei condiţionări exterioare, ar-

tistul luptă continuu, încercând să impună forme proprii, originale, în lumea realităţii date. Un adevărat efort constructiv pentru realizarea unor valori proprii, originale şi obiective.

Originalitatea însă, nu e un caracter comun tuturor operilor de artă. S'a remarcat, în deosebi, că, în mod curent, fondul ideologic, conţinutul afectiv ca şi modalităţile tehnice fac adesea dovada unor „determinanţe" externe, căci stilul — ca şi expresia — nu este în întregime opera personalităţii artistice. Altfel, nimeni nu ar putea explica apariţia genurilor şi stilurilor artistice în anumite momente ale evoluţiei istorice şi culturale. Nimeni nu ar putea înţelege, de ce a apărut simbolismul în sec. XIX-lea, cubismul în sec. XX-lea, de ce romantismul reformator a urmat clasicismului moderator al sec. XVII-lea.

Condiţionarea operei de artă, însă, nu presupune o dependenţă mecanicistă şi cauzală. Sugestiile spiritului public al unei epoci, idealurile neclare încă în perioade tulburări de transformări politice şi sociale, nu sunt decât un material brut pentru conştiinţa artistului creator. Departe de a reprezenta o „determinantă" inevitabilă, mentalitatea unei epoci, ca şi cerinţele rafinate ale unei categorii sociale, oferă un câmp de selecţie individualităţii excepţionale. Dela acest imens domeniu de experienţe şi variate tendinţe împrumută artistul elementele cadrului general, în interiorul căruia îşi construeşte opera proprie, personală. Dar atunci arta, care

terial brut pentru conştiinţa artistului creator. Departe de a reprezenta o „determinantă" inevitabilă, mentalitatea unei epoci, ca şi cerinţele rafinate ale unei categorii sociale, oferă un câmp de selecţie individualităţii excepţionale. Dela acest imens domeniu de experienţe şi variate tendinţe împrumută artistul elementele cadrului general, în interiorul căruia îşi construeşte opera proprie, personală. Dar atunci arta, care

îndeplineşte astfel un rol social, selectând din

ţele caracteristice şi datele susceptibile de creaţie artistică, este — până la un punct — reflexul vieţii în genere, pe care trebuie, totuşi, să o transforme, să o prezinte în forme noui.

Arta construeşte un „ideal, care naşte din observaţie, abstracţie şi deformarea sistematică a tipurilor observate" — spunea *Taine* [67]).

Această deformaţie, vulnerabilă, întrucât sub domnia arbitrarului individual, duce la rezultate contestabile [68]) — este adevărata funcţie a artei. Căci nu trebuie să uităm că rolul operii de artă nu este acel al cunoaşterii exacte şi al determinării absolute, ci mai curând al forţei de sugestie şi persuasiune. Ori, libertatea construcţiei estetice constituie garanţia unei creaţii superioare, care — indiferent de raportul cu realitatea — reprezintă o încercare de perfecţionare a actualităţii concrete. Atitudinea tipică a acestei interpretări o exprimă şcoalele idealiste dela *Platon* la *Kant*. Dar ea constituie totodată o explicare generală a valorilor estetice.

In adevăr, spre deosebire de aprecierea obiectelor sub aspectul necesităţii materiale, valorile artistice sunt categorii ideale, care presupun existenţa în funcţie de spirit, de cultură, şi de structură psihică. De aceea ele sunt scopuri în sine, bunuri spirituale permanente, pe care le diminuiază amestecul excesiv al elementelor extra-estetice.

Dar ceeace face indispensabilă afirmarea valorilor estetice în societate, este *idealismul* artei.

---

67) *H. Taine:* Op. cit., cap. III, şi urm.
68) *Fr. Paulhan:* Le mensonge de l'art, 300.

Mai larg şi mai cuprinzător decât idealurile sociale, mai acceptabil — pentrucă mai puţin restrictiv decât idealul moral — fiind bazat pe sugestie şi sensibilitate în locul exclusivităţii logice, idealul artistic este unul din mijloacele cele mai eficace prin care societatea umană se transformă, adesea inconştient şi afectiv. Prin funcţia ei idealistă arta ajunge uneori „la o simulare a adevărului şi a ficţiunii în acelaş timp. Faptele nu mai sunt adevărate, dar sunt prezentate ca atare" [69]). Astfel, creaţiile artistice devin pure iluzii, iar arta nu are alt scop decât acela de totală modificare a existenţii reale, graţie simbolurilor pe care le utilizează.

Este cert că arta se bazează, în primul rând, pe o atitudine subiectivă, o formă de activitate a spiritului.

In al doilea rând se poate observa că o operă de artă este cu atât mai superioară, cu cât este mai invizibilă imixtiunea realităţii concrete.

Ceeace impune caracterul „artistic" al fenomenelor concrete nu este obiectul în sine, ci atitudinea subiectului contemplator. Şi cu toate că în creaţia artistică pătrund elemente reale, profund umane, turburătoare şi emotive, libertatea construcţiei şi a combinării imaginilor o îndepărtează continuu de lumea realităţii mate-

îndepărtează continuu de lumea realităţii mate-

riale. Dar valorificarea şi evaluarea realizării estetice este adesea produsul indirect al influenţelor sociale filtrate prin conştiinţa artistică şi condusă de criterii estetice. Nu au primit adesea numele de „arte sociale" manifestările ar-

---

69) *Ibidem*, p. 311.

tistice, care reclamă adeziunea imediată a spiritului public — drama, muzica, dansul?

Deaceia, libertatea creaţiei presupune o determinare psihică şi socială, care constitue condiţia de desvoltare a operei de artă. Dar departe de a exprima o necesitate stringentă, condiţionarea socială fixează numai cadrul general, oferind explicarea obiectivă a valorii artistice.

Determinare fără constrângere, libertate fără anarhie, iată ceiace mi se pare că exprimă raportul just între cei doi factori distincţi: personalitatea creatoare şi ambianţa socială, în care se desăvârşeşte creaţia artistică.

* * *

Dar problema libertăţii în artă mai poate fi privită şi sub o altă înfăţişare.

S'a afirmat, în nenumărate ocazii, că arta nu a ajuns la o autonomie desăvârşită în raport cu celelalte creaţii ale spiritului uman.

Gânditori şi teoreticiani remarcabili au stabilit un raport de subordonare a operei de artă faţă de celelalte manifestări sufleteşti. *Tolstoi, Brunetière, Taine* — şi, sub un anumit aspect *Proudhon,* — pentru a nu menţiona reprezentanţii moralei teologice, au susţinut că rolul creaţiei artistice este acela de preţios auxiliar al acţiunii şi cugetării morale. Arta nu are un

Proudhon, — pentru a nu menţiona reprezentanţii moralei teologice, au susţinut că rolul creaţiei artistice este acela de preţios auxiliar al acţiunii şi cugetării morale. Arta nu are un

scop în sine. Valoarea ei este în funcţie de rolul, pe care îl îndeplineşte în actul concret. O funcţie idealistă, deci, purificatoare, în slujba moralităţii, iată destinul artei — după opiniunea acestor gânditori.

Această concepţie, care fixează astfel, prima-

tul factorului moral, pare întrucâtva deformantă şi subiectivă. Evident, arta îndeplineşte o funcţie de „spiritualizare" în abandonarea aspectului material şi concret, dar fondul acestei acţiuni depăşeşte cadrul fixat de doctrinele moraliste. Fenomenul artistic presupune un raport de comuniune, de simpatie între subiectul contemplator şi obiectul artei. Fără această comuniune, care — în primul rând — se sprijină pe sensibilitate şi afect, nu e posibilă emoţia artistică şi plăcerea desinteresată.

Privită astfel, emoţia artistică primeşte o valoare universală, o forţă unică de pătrundere şi sesizare a realităţii. Actul şi atitudinea morală pot fi cuprinse în această armonie afectivă, generală, dar nu o pot depăşi.

Actul moral este, în genere, produsul unui sentiment natural, întregit de conştiinţa judecăţii şi a aprecierii morale. Cu cât elementul intelectual este mai accentuat, cu atât conţinutul de idei se precizează, dar sfera de acţiune se micşorează. Morala teoretică devine raţionalistă. Ea se mai îndepărtează de intuiţia mistică, pe care o presupune sentimentul iniţial.

Adresându-se însă, direct, intuitiv şi imediat, sentimentului de universală simpatie, arta face să dispară distincţiile materiale, pentru realizarea comuniunii spirituale, fără de care emoţia estetică, gustarea şi sesizarea operei de artă, nu

Adresându-se însă, direct, intuitiv şi imediat, sentimentului de universală simpatie, arta face să dispară distincţiile materiale, pentru realizarea comuniunii spirituale, fără de care emoţia estetică, gustarea şi sesizarea operei de artă, nu

poate avea loc. O universală afinitate între subiect şi obiectul artistic asigură comuniunea naturală — în clipele contemplaţiei — pe baza funcţiei simbolice şi a elementelor componente.

Dacă, sub aspectul ei teoretic, problema ra-

portului dintre artă şi morală trebuie să sfârşească într'o coordonare lipsită de rigorism şi artificializare, valorificarea operei de artă se poate face şi în raport cu un criteriu străin de structura ei. E vorba de criteriul „etnic", pe care — uneori — recrudescenţa unor doctrine excesive îl readuce cu insistenţă în atenţia maselor cultivate.

Afirmarea valorii „etnice" în artă, nu este o ideie nouă. Ea a constituit, sub formă moderată, crezul unei serii de generaţii trecute.

Popoarele tinere, în genere, a căror evoluţie culturală şi estetică nu a ajuns la autonomia diferitelor tipuri de cultură distinctă, introduc nota şi culoarea tradiţională — etnică în interpretarea şi aprecierea oricăror manifestări spirituale. Acolo unde s'a ajuns însă, la separarea tuturor valorilor după natura şi originalitatea lor, interpretarea etnică este redusă la justa ei proporţie.

Este adevărat că orice creaţie autentică poartă „amprenta" spiritului colectiv al unei societăţi. Valorile actuale sunt determinate de activitatea precursorilor culturii prezente. Transferul de bunuri spirituale — tradiţia — condiţionează de aproape apariţia nouilor forme de manifestare psihică. Şi pentrucă în structura societăţii actuale, cea mai generală şi activă unitate so-

cială e „naţiunea", orice creaţie se resimte de bunuri spirituale — tradiţia — condiţionează de aproape apariţia nouilor forme de manifestare psihică. Şi pentrucă în structura societăţii actuale, cea mai generală şi activă unitate so-

cială e „naţiunea", orice creaţie se resimte de funcţia ei „etnică" şi socială.

Caracterul naţional constitue desigur tiparul general, cadrul în care se precizează realizarea personală a individualităţii, căci el exprimă contribuţia generaţiilor trecute la activitatea prezen-

tului. Dar fiecare artist, poet, muzician, este dator să tindă la „perfecţionarea" condiţiei generale de activitate şi a operei pe care o realizează personal. A afirma contrariul, ar însemna a suprima orice posibilitate de ameliorare şi a asigura o mediocră uniformitate şi mecanizare în toate domeniile de acţiune culturală.

Am putea susţine chiar că cu cât factorul personal este mai puternic cu cât creatorul face dovada unei personalităţi mai autentice — cu atât opera realizată prezintă mai *autentic* tiparul colectivităţii determinante. Marile talente, geniile sau numai individualităţile proeminente se emancipează treptat de sub tutela spiritului public, pe care încearcă să-l modeleze după propriul lor gust estetic. Ele ajung la o eliberare relativă, care le creiază o înţelegere şi o valoare *universală*, depăşind graniţele unei grupări etnice restrânse, dar păstrând totuşi fondul naţional, creator şi original.

Nu voim să spunem prin aceasta, că un creator autentic nu va exprima ceiace constituie caracterul specific al naţiunii din care face parte. Evident, *Schakespeare* a prezentat mentalitatea tipică a societăţii engleze din sec. XVI-lea, prin intermediul unor personagii nemuritoare, iar *Molière* a creiat „tipuri" pregnante — prin caracterul lor — ce ilustrează moravurile epocii sale. Dar valoarea acestor scriitori, trece dincolo de hotarele etnice. Căci atât subiectul generalelor pasiuni umane, cât şi înalta valoare artistică

tor autentic nu va exprima ceiace constituie caracterul specific al naţiunii din care face parte. Evident, *Schakespeare* a prezentat mentalitatea tipică a societăţii engleze din sec. XVI-lea, prin intermediul unor personagii nemuritoare, iar *Molière* a creiat „tipuri" pregnante — prin caracterul lor — ce ilustrează moravurile epocii sale. Dar valoarea acestor scriitori, trece dincolo de hotarele etnice. Căci atât subiectul generale-

Astfel, valoarea estetică superioară înglobează în ea şi exprimă caracterul autenticităţii unei grupări sociale. Firește orice operă, care exprimă „specificul" unui grup etnic, aduce cu ea întreaga simpatie a societăţii reprezentate. O serie de valori afective tinde să complecteze valorile estetice propriu-zise. Insă funcţia estetică este cu atât mai naturală, cu cât ajunge la o separaţie de valori. Spiritul critic, independent şi obiectiv, distinge între diferitele nuanţe şi criterii de valorificare. Opera de artă spontană autentică şi originală, nu poate fi total subordonată aprecierii etnice, în care „esteticul" poate—accidental—să fie înlăturat. Ea poate exprima însă, elemente tradiţionale şi naţionale, pe care talentul creator le adaptează funcţiei artistice superioare.

*

* *

Efortul artistului de a realiza în forme superioare conţinutul sufletesc, ce se actualizează în inspiraţie şi în necesitatea de exprimare, este limitat de multiplele tendinţi ale mediului social.

In adevăr, societatea nu inchide — într'un moment al evoluţiei — o singură aspiraţie dominantă. Dimpotrivă, ea este străbătută de o mulţime de tendinţi mai mult sau mai puţin accentuate, dar care sunt într'o permanentă luptă de afirmare. Chiar „idealul" social prezintă

moment al evoluţiei — o singură aspiraţie dominantă. Dimpotrivă, ea este străbătută de o mulţime de tendinţi mai mult sau mai puţin accentuate, dar care sunt într'o permanentă luptă de afirmare. Chiar „idealul" social prezintă un aspect complicat şi profund diferenţiat faţă de necesităţile specifice ale grupului.

Pentru a rezista influienţelor societăţii, adesea artiştii şi scriitorii unei epoci încearcă o acţiune de izolare şi individualizare excesivă.

Operile, pe care le constatăm străine de spiritul public şi gustul general al maselor sunt uneori imaginea concretă a sforţării către originalitate. „Ermetismul" în poezie şi plastică exprimă această atitudine tot atât pe cât o exprima altădată concepţia artei pentru artă.

Şi totuşi, împotriva ideii de izolare şi a atitudinii diferentiste în artă, pledează interpretarea sociologică a operei de artă.

Arta nu este o manifestare izolată şi efemeră. Artistul nu este un simplu accident în evoluţia societăţii. Deşi condiţionarea psiho-sociologică nu poate explica în totul apariţia geniului sau a talentului creator, o privire obiectivă indică anumite condiţii determinante în creaţia artistică.

Astfel, arta are multiple aderenţe în mentalitatea publică şi în organizarea politică şi socială.

Stadiul evoluţiei politice, gradul civilizaţiei, rafinamentul cultural şi gustul artistic, constituie sursele profunde care determină apariţia operei de artă. Căci orice creaţie are ramificaţii adânci — coborând până în domeniul inconştientului — în mediul complex al societăţii.

De aceia, destinul artistului este determinat de condiţiile sociale în care apare. Purtător al unui ideal, exprimând într'o sinteză creatoare, plastică şi originală, mentalitatea dominantă a societăţii în urma unei funcţii de selecţie între diferitele tendinţi ale colectivităţii, artistul este simbolul caracteristic şi elocvent al epocii sale.

de artă. Căci orice creaţie are ramificaţii adânci — coborând până în domeniul inconştientului — în mediul complex al societăţii.

De aceia, destinul artistului este determinat de condiţiile sociale în care apare. Purtător al unui ideal, exprimând într'o sinteză creatoare, plastică şi originală, mentalitatea dominantă a societăţii în urma unei funcţii de selecţie între diferitele tendinţi ale colectivităţii, artistul este simbolul caracteristic şi elocvent al epocii sale.

Lupta pentru afirmarea originală în artă se

constată mai mult în raport cu valorile culturale ale trecutului.

Produs al unei evoluţii spirituale ce închide în cadrul ei multiple generaţii, artistul creator tinde la totala negaţie a formelor precedente şi la accentuarea valorilor actualităţii. Nu există generaţie tânără, care să nu fi contestat orice originalitate predecesorilor săi. Căci tinereţea se caracterizează pretutindeni prin aceleaşi trăsături dominante! Asemeni adolescenţii febrile care îşi construieşte o lume de visuri şi idealuri, care se avântă în sfera cugetării metafizice şi a eternului incognoscibil, care exprimă insatiabilul dor de afirmare a personalităţii dincolo de orice limite, generaţiile creatoare în domeniul artei încearcă — în genere — răsturnarea valorilor artistice ale epocilor anterioare.

Firește, aci e o tendinţă parţial explicabilă, dar — fără îndoială — excesivă.

Creaţia originală presupune înlăturarea uniformităţii şi evitarea repetiţiei nivelatoare şi sterile — şi nu o limitare a factorilor psihici activi şi creatori. De aceia, excluderea valorilor trécutului exprimă tendinţa de a nega funcţia artistică universală.

Luptând pentru o expresie nouă, pentru o formă originală, pentru o tehnică desăvârşită, artistul trebuie să reţie — în opera sa — tot ceiace constituie bunurile eterne ale spiritului uman şi, prezentând în forme personale elementele de necontestată originalitate, să dea spiritului public valorile, prea curând înlăturate de

tivi şi creatori. De aceia, excluderea valorilor trécutului exprimă tendinţa de a nega funcţia artistică universală.

Luptând pentru o expresie nouă, pentru o formă originală, pentru o tehnică desăvârşită, artistul trebuie să reţie — în opera sa — tot ceiace constituie bunurile eterne ale spiritului uman şi, prezentând în forme personale elementele de necontestată originalitate, să dea spiritului public valorile, prea curând înlăturate de

Realizarea superioară a operei de artă, însă, reclamă selecţia nesilită a mijloacelor de exprimare artistică. Expresia personală şi autentică nu trebuie lipsită de sensul corespunzător unui fond sufletesc comun, fără de care ea şi-ar pierde valoarea universală.

Libertatea în artă trebuie să tindă la păstrarea echilibrului între fondul inspiraţiei creatoare şi expresia adecvată conţinutului corespunzător. Ea constituie condiţia esenţială a creaţiei artistice, fără de care arta este constrânsă la sterilitate şi artificializare.

Libertatea excesivă, care — în aparenţă — lărgeşte sfera de pătrundere a operei de artă, în fapt îi limitează accesul în conştiinţa masselor. Ea înseamnă izolare complectă, în afară de orice mijloace de simţire şi sesizare a valorii în sine; ceiace, în fond, suprimă orice posibilitate de contact spiritual.

De aceia, efortul artistului pentru creiarea unor noui forme de exprimare, este — în fond — o încercare dificilă şi categorică pentru orice talent. Aci, se afirmă personalitatea autentică, forţa constructivă. Căci, învingând rezistenţa materialului sensibil — prin sforţările sale convergente — artistul nu trebuie să piardă din vedere, că expresia artistică este un simbol, prin care se transmit masselor contemplatoare, valorile necontestate ale spiritului creator.

A păstra această tendinţă de înălţare a artei fără a-i suprima calea către marele public, a găsi calea unor realizări originale fără sacrificiul expresiei elocvente, e—fără îndoială—o atitudine superioară, ce caracterizează adevăratele talente.

Astfel, depăşind cadrul înţelegerii generale şi a sensibilităţii comune, libertatea artistică poate deveni *anarhică,* răpind operei de artă fondul uman, pe care se bazează comuniunea spirituală între artist şi massa contemplatoare.

*

* *

Dar dincolo de această condiţie generală şi necesară, creaţia artistică presupune un lung proces determinat de factori multipli.

Opera de artă are, în primul rând, o determinare subiectivă şi individuală. In al doilea rând, ea se resimte de influienţa ambianţei mediului social.

A examina această dublă *condiţionare* înseamnă, credem, a fixa — obiectiv — condiţiile de realizare a operei de artă.

E ceiace vom întreprinde în paginile următoare ale lucrării de faţă.

FACTORII CONDIȚIONĂRII ARTISTICE

FACTORII PSIHICI INDIVIDUALI

1. „Inconştientul“ în inspiraţia artistică.

Pentru mentalitatea filosofică curentă: „iraţional”-ul, „inconştientu”-ul sau factorul instinctiv, sunt termeni de intimă asemănare şi de strânsă dependenţă.

In societăţile primitive, în care spiritul nu a atins procesul de obiectivare al noţiunii, domină mentalitatea mistică şi iraţională. Tot astfel grupările colective, în care „individualul” este constant eliminat, sunt colorate de un puternic fond mistic ce determină şi mobilele şi orice manifestare a societăţii în devenire.

Dar chiar în afară de aceste domenii de viaţă, ce pot fi considerate — sub anumite aspecte —

In societăţile primitive, în care spiritul nu a atins procesul de obiectivare al noţiunii, domină mentalitatea mistică şi iraţională. Tot astfel grupările colective, în care „individualul” este constant eliminat, sunt colorate de un puternic fond mistic ce determină şi mobilele şi orice manifestare a societăţii în devenire.

Dar chiar în afară de aceste domenii de viaţă, ce pot fi considerate — sub anumite aspecte —

drept forme de degradare sau stagnare a spiri-

în care distincţia între stările sufleteşti e mult mai dificilă.

Vreau să vorbesc despre domeniul creaţiilor, ce exprimă modelarea specifică, originală, a individualităţii creatoare.

In adevăr, există cazuri remarcabile, în care intuiţia mistică, printr'un proces inconştient sau numai semi-conştient, a depăşit — uneori înlăturând din cadrul competiţiei, alteori încunând cu un succes definitiv — opera activităţii raţionale. *Henri Poincaré* a mărturisit condiţiile excepţionale, în care a găsit soluţia unei probleme, în afara cadrelor raţionale. E ceea ce l-a făcut, dealtfel, să afirme că ipoteza ştiinţifică, ce are cele mai mari şanse de a descoperi adevărul, este aceea care e însoţită de un anumit sentiment al armoniei estetice superioare. Inconştientul apare astfel, drept factor determinant în descoperirea adevărului şi presupune o strânsă afinitate cu sentimentul estetic [1]).

Şi dacă s'ar putea aduce constatărilor izolate, obiecţia proporţiei rare a acestor descoperiri în raport cu imensul câmp al rezultatelor raţionale, nu trebuie să uităm că, în viaţa psihică, numărul şi criteriul cantitativ nu constituie cea mai sigură argumentare.

Factorul spiritual se înfiltrează — cu fină nuanţare — în variate domenii de manifestare, în care numai analiza calitativă îl poate identifica. Iar domeniul operii de artă oferă un exemplu, în care talentul şi inspiraţia — factori ce scapă

---

1) *H. Poincaré:* Science et hypothèse, Paris, Flamma-

obiecţia proporţiei rare a acestor descoperiri în raport cu imensul câmp al rezultatelor raţionale, nu trebuie să uităm că, în viaţa psihică, numărul şi criteriul cantitativ nu constituie cea mai sigură argumentare.

Factorul spiritual se înfiltrează — cu fină nuanţare — în variate domenii de manifestare, în

adesea analizei raţionale — constituie singura explicaţie a originalităţii creatoare.

*

* *

Noţiunea de „inconştient", asociată constant — în mentalitatea comună — aceleia de „iraţional", cu toate nuanţele deosebitoare, s'a impus din ce în ce mai mult în filosofie, către sfârşitul secolului al XIX-lea.

Ed. von Hartmann[2]) a acceptat inconştientul în sens pur teoretic şi metafizic: o forţă determinantă, ce se opune factorului conştient şi raţional.

Mai recent s'a dat acestei noţiuni o explicaţie pur psihologică. *Bazaillas* definise inconştientul ca un element afectiv, degajat de supremaţia factorului intelectual. Inconştientul e o conştiinţă afectivă pură, lipsită de precizie şi determinare — şi deci, un factor ireprezentabil în câmpul conştiinţei propriu-zise[3]).

Părăsind această notă de indeterminare şi afectivism, psihologul contemporan *G. Dvelshauwers* concepe fenomenele vieţii inconştiente în funcţie de variatele stări sufleteşti şi fiziologice ale individului. Factorul inconştient are un necontestat fond ereditar, fără de care manifestările sale nu ar avea nici forţa determinantă, nici caracterul de permanenţă atât de accentuat în ale individului. Factorul inconştient are un necontestat fond ereditar, fără de care manifestările sale nu ar avea nici forţa determinantă, nici caracterul de permanenţă atât de accentuat în viaţa sufletească. Dar, în afară de această con-

---

2) *Ed. von Hartmann:* Philosophie des Unbewussten, Berlin, 1871.

3) *Bazaillas:* Musique et inconscience, cf. M. Ralea: Psihologie şi viaţă, p. 93, Buc. Fund. Cult. Reg., 1938.

diţionare biologică, el este la baza diferitelor funcţii psihice conştiente: memoria, afectele şi chiar anumite manifestări ale imaginaţiei şi fantasiei [4]).

In sfârşit, psihiatrul *Dr. S. Freud* a explicat factorul inconştient ca un produs al reziduurilor sufleteşti formate din tendinţe instinctive, cărora restricţiile sociale le împiedică accesul în lumea exterioară [5]). Creaţia artistică e — pentru Freud — o adevărată isbucnire a fondului inconştient în câmpul manifestărilor conştiinţei. Poezia, plastica, muzica — privite în diferite momente ale procesului creator — apar drept forme deviate dela funcţiile normale.

Asemenea visului şi unor deformaţii psihice ce ajung până la alterarea personalităţii, inspiraţia artistică este produsul conflictului interior între dorinţele nesatisfăcute — ale vieţii organice sau spirituale — şi inhibiţia impusă de regulile sociale şi de necesitatea echilibrului sufletesc. Instinctul sexual, puternic şi întărit prin refularea continuă la care este supus, caută multiple mijloace de manifestare. El devine o imensă forţă determinantă şi, folosind clipele în care conştiinţa este mai puţin accentuată, se strecoară în câmpul activităţii conştiente. Arta apare astfel, în lumina psichanalizei, ca o modalitate de eliberare de sub dominaţia elementelor psihice con-

inţa este mai puţin accentuată, se strecoară în câmpul activităţii conştiente. Arta apare astfel, în lumina psichanalizei, ca o modalitate de eliberare de sub dominaţia elementelor psihice con-

fuze, o „*sublimare*" a tendinţelor obscure sau — utilizând termenul aristotelic consacrat: o funcţie

---

4) *G. Dvelshauwers:* L'inconscient, Paris, Payot, 1927.
5) *Dr. S. Freud:* Introduction à la Psychanalyse, Paris, 1929.

de „catharsys". Sau — după cum o caracterizează psihologul francez *Ch. Baudoin,* care a încercat o verificare a concepţiei freud-iste a artei în domeniul patologiei: creaţia artistică e realizarea concretă a unui „complex" inferior [6]).

In acelaş sens, Dr. *P. Janet* arată că inconştientul se manifestă în viaţa sufletească, în care „tensiunea" psihică e coborâtă, iar funcţia de sinteză mentală a conştiinţei e insuficient îndeplinită. El coincide cu un anumit desechilibru sufletesc, care se constată în atitudini exteorioare, cum este lipsa de adaptare la momentul prezent sau prin deviaţii mentale constante, care creiază adevărate anomalii psihice în raport cu anumite boli, cum sunt psihozele, nevrozele, etc. [7]).

In literatura psihologică română, gânditorul care atribuie o valoare excepţională inconştientului, sub cele două forme caracteristice: inconştientul „funcţional" şi inconştientul de „adaptare la mediu", este dl. *M. Ralea* [8]). D-sa ajunge la concluzia că inconştientul este: „renaşterea unor stări sufleteşti primitive şi antisociale, provocată de o oboseală nervoasă şi aducând ca urmare o desactualizare a conştiinţei" [9]). Inconştientul apare astfel ca o funcţie necesară, ce face posibilă reconfortarea conştiinţei pentru a-şi putea păstra facultatea creatoare.

desactualizare a conştiinţei" [9]). Inconştientul apare astfel ca o funcţie necesară, ce face posibilă reconfortarea conştiinţei pentru a-şi putea păstra facultatea creatoare.

---

6) *Ch. Baudoin:* Psychanalse de l'art, Paris, F. Alcan, 1927.

7) *Dr. Pierre Janet:* L'automatisme psychologique, Paris, Alcan, 1889.

8) *M. Ralea:* Op. cit.

9) *M. Ralea:* Op. cit., p. 145.

*
* *

Părăsind interpretarea psihologică a valorii inconştientului, vom arăta acum, cum a fost privit acest factor psihic în concepţia estetică propriu-zisă şi în literatura memorialistă.

Pentru mentalitatea clasică opera de artă era sub dominaţia — aproape integrală — a factorului iraţional. Acesta reprezenta o cale directă, supremă, cu accepţiunea necontestată de supraraţional. Este drept că *Boileau,* spre sfârşitul secolului al XVII-lea, combate tot ce se abate dela căile raţionale, arătând că creaţia poetică presupune anumite reguli de construcţie, dar în genere poezia era concepută ca un produs al inspiraţiei de natură supra-umană. Estetica clasică introducea — în explicarea operei de artă — o notă supra-raţională şi metafizică, interpretare ce reducea procesul creaţiei poetice mai curând, la un act de devoţiune pasivă faţă de forţa supra-sensibilă a divinităţii, decât la un efort conştient pentru realizarea unei valori artistice.

Antichitatea ne-a oferit astfel, concepţia platonică, în care arta este o copie a ideii de frumos pur, intangibil şi desăvârşit. Secolul al XVII-lea, sub influenţa filosofiei lui *Descartes,* pentru care claritatea şi evidenţa sunt garanţii ale Existenţii supreme, a încercat să prezinte frumosul ca pe o modalitate de exprimare confuză a adevărului, datorită influenţii determinante a factorului afectiv.

Mai recent, romantismul renovator şi fecund,

Antichitatea ne-a oferit astfel, concepţia platonică, în care arta este o copie a ideii de frumos pur, intangibil şi desăvârşit. Secolul al XVII-lea, sub influenţa filosofiei lui *Descartes,* pentru care claritatea şi evidenţa sunt garanţii ale Existenţii supreme, a încercat să prezinte frumosul ca pe o modalitate de exprimare confuză a adevărului, datorită influenţii determinante a factorului afectiv.

„leit-motiv" în confesiunile scriitorilor secolului al XIX-lea. *Hugo, Lamartine, Musset,* invocau prezența Ființei supreme în clipele de inspirație, iar *Schiller* [10]) afirma că punctul de plecare al inspirației poetice este o stare confuză, aproape inconștientă. Chiar și olimpicul *Goethe* mărturisea că, în timpul cât a conceput romanul lui „Werther", ajunsese aproape să resimtă o altă personalitate și adesea să nu recunoască nimic din ceiace era familiar în viața-i obișnuită [11]). De aceia, un *Edgar Poe,* care a negat rolul inconștientului în creația artistică, arătând că acest produs spiritual se desvoltă după un plan logic, pe care artistul îl întrevede într'o schemă inițială, e o adevărată excepție pentru concepția curentă a esteticei. Căci astăzi nota supra-rațională a revenit în interpretarea artei. Astfel, abatele *Brémond* [12]) consideră poezia ca o încantație, în care artistul devine interpretul Spiritului divin. Poezia pare a fi o transpunere superioară și supra-rațională, prin intermediul căreia se realizează comuniunea mistică cu Divinitatea.

Idealism și misticism afirmă astfel, că funcția inspirației poetice e căutarea „inefabil"-ului, pe care spiritul uman e incapabil să-l sesizeze pe cale rațională. Iar specificul acestei atitudini este eliminarea factorului rațional, care rămâne departe de vibrația interioară a fondului originar.

---

10) Corespondența cu Goethe.

11) Corespondența cu Eckermann.

12) *Ab. Brémond:* Pière et poèsie, Paris, Grasset, 1926.

Dacă pentru artist inconştientul apare însă, mai mult ca o dispoziţie fiziologică ereditară, pentru cercetătorul obiectiv al procesului creaţiei estetice elementele cunoaşterii — dobândite din ambianţa exterioară şi adesea rămase în umbra conştiinţei — constituie un factor de o deosebită însemnătate. De aceia, e necesar să menţionăm această formă a inconştientului, produs al mediului psihic şi social, coborât în substratul vieţii psihice normale. In umbra inconştientului întrezărim uneori influenţa neclară a vieţii psihice colective, ce oferă punctul de plecare în lămurirea misterului inspiraţiei. A nega această afirmaţie, înseamnă a nega întreaga valoare a ambianţei sufleteşti, generatoare de conflicte, dar şi de viziuni adânci, ce se găsesc întotdeauna la baza creaţiei originale.

Incercarea de a substitui explicării pur intelectualiste apreciarea sensibilităţii profunde şi a intuiţiei iraţionale în domeniul artistic, poate fi deci, justificată şi fructuoasă. Din clipa în care recunoaştem valoarea inconştientului şi imensa lui forţă determinantă în viaţa psihică, interpretarea operei de artă pe baza funcţiei iraţionale e o atitudine logică a analizei psihologice.

In adevăr, lipsa sentimentului de activitate proprie, care face pe autor să se simtă străin de propriile-i stări sufleteşti, exprimă momentul predominării factorului iraţional în inspiraţie. Astfel încât, esteticiani de talia lui *J. Volkelt* sau *Th. Ribot* au admis valoarea primordială a iraţionalului în dispoziţia iniţială, ce nu are decât un rol de adaptare şi mediaţie secundară în in-

e o atitudine logică a analizei psihologice.

In adevăr, lipsa sentimentului de activitate proprie, care face pe autor să se simtă străin de propriile-i stări sufleteşti, exprimă momentul predominării factorului iraţional în inspiraţie. Astfel încât, esteticiani de talia lui *J. Volkelt* sau *Th. Ribot* au admis valoarea primordială a iraţionalului în dispoziţia iniţială, ce nu are decât un rol de adaptare şi mediaţie secundară în in-

spiraţie[13]). Dar cum prezenţa inconştientului şi a stărilor sufleteşti, insesizabile şi confuze, nu exprimă întregul proces al inspiraţiei artistice, se impune o cercetare prealabilă a condiţiilor în care se manifestă acest factor în creaţia estetică.

Dela început putem afirma, că valoarea factorului iraţional nu apare identică şi constantă în determinarea inspiraţiei. Spre deosebire de interpretarea mistică şi speculativă a artei, concepţia actuală — psihologică şi obiectivă — face loc condiţionării inconştientului în sens pozitiv, dar limitată la faza primară a procesului creator. Confesiunile marilor artişti, muziciani, poeţi — inovatori de formă, stil şi noui modalităţi de exprimare — înclină mai mult spre o determinare primară de natură semi-conştientă şi efemeră.

Există desigur, o atitudine primă, în care orice artist resimte o stare apropiată de misticism, căci întrerupe — adesea involuntar şi resemnat — contactul frecvent cu lumea exterioară. Starea aceasta se traduce printr'o nevoie de izolare şi diversiune, pe care orice artă o creiază în cadrul vieţii comune. Subiectiv, artistul resimte această izolare ca o abandonare a mediului exterior, o relaxare a cadrelor ambianţei exterioare. E o stare anarhică, confuză, în care factorii subiectivi şi personali dobândesc o completă libertate de acţiune.

Dar dacă procesul inspiraţiei artistice s'ar opri aci, opera de artă nu ar putea apare nicio-

---

13) *Volkelt:* Op cit., III, p. 180 urm.

dată în faţa publicului contemplator. Căci starea primară a inspiraţiei e tot ce poate fi mai deosebit de formele realizării definitive.

Ea e, în primul rând, o dispoziţie cenestezică cu pronunţat caracter afectiv. *Lenau* şi *Novalis* menţionează o stare de agitaţie turburătoare, neînţeleasă şi fără motivare exterioară. *Musset* — în stare de transă sau numai de pronunţată reverie — aude o voce străină, asemenea cazurilor de dublă personalitate. Insuşi *Goethe*[14]) mărturiseşte că apropierea momentelor de inspiraţie îi aducea o totală lipsă de interes faţă de tot ce constituia — în mod obişnuit — obiectul atenţiei sale.

Fondul iraţional oferă desigur, cadrul în care se grupează diferite elemente accidentale şi confuze. Visul, reveria, substratul afectelor primare, exprimă — în primul moment — o stare mixtă asemeni atitudinii de mistică abandonare, în care elementul conştient e insignifiant. Dar este oare această etapă, întreaga perioadă de inspiraţie a artistului? Nici cei mai autentici reprezentanţi ai misticismului estetic nu ar putea-o susţine.

In fond, atitudinea estetică primară este o stare de repaos exterior şi de contemplaţie interioară. Ea pregăteşte apariţia elementului intelectual, afectiv sau mistic, ce exprimă aspiraţia insului către totalitate, contopirea individului cu umanitatea întreagă. Această dispoziţie psihică presupune un adânc fond afectiv. De aceia, suprimarea contactului cu lumea externă se caracterizează printr'o stare confuză, în care artistul a-

de repaos exterior şi de contemplaţie interioară. Ea pregăteşte apariţia elementului intelectual, afectiv sau mistic, ce exprimă aspiraţia insului către totalitate, contopirea individului cu umanitatea întreagă. Această dispoziţie psihică presupune un adânc fond afectiv. De aceia, suprimarea contactului cu lumea externă se caracterizează printr'o stare confuză, în care artistul a-

---

14) Ibidem.

parţine încă totului sufletesc şi, totuşi, e lipsit de orice apartenenţă logică şi raţională.

Uneori, oboseala fizică devine un factor de creaţie prin izolarea de obsesiile mediului exterior. *L. Blaga* menţionează undeva, printre condiţiile inspiraţiei, valoarea „somnului creator". Dar există o stare de semi-conştiinţă mai frecventă, a cărei valoare creatoare a constituit obiectul atenţiei artistice de totdeauna.

Aceasta e *reveria*.

Lipsită de cadru raţional şi precedând efortul ideii unificatoare, această stare sufletească, care respinge orice definiţie, e mai mult decât visul — prin caracterul ei semi-conştient — şi mai puţin decât activitatea creatoare, prin contactul intim cu fondul sensibilităţii sub-conştiente. Alternând între înregistrarea elementelor lumii externe şi datele substratului psihic interior, caracterizată printr'o totală abandonare a oricărui instinct voluntar, reveria apare asemeni unei nebuloase — în care orice diferenţiere este inexistentă — dar care oferă întinse posibilităţi de diferenţiere.

Pentru unii artişti, această dispoziţie psihică conţine o multiplicitate indistinctă de forme, muzicalitate şi culori. *Schiller, Kleist, Hebbel* au susţinut — în mărturiile lor — prezenţa incontestabilă a unui factor muzical: un sentiment natural şi confuz, ce apare sub aspectul de muzică interioară, de ritm originar şi fecund [15]).

* * *

ferenţiere.

Pentru unii artişti, această dispoziţie psihică conţine o multiplicitate indistinctă de forme, muzicalitate şi culori. *Schiller, Kleist, Hebbel* au susţinut — în mărturiile lor — prezenţa incontestabilă a unui factor muzical: un sentiment natural şi confuz, ce apare sub aspectul de muzică interioară, de ritm originar şi fecund [15]).

* * *

Este un fapt constatat, că — în orice domeniu — invenţia presupune, alături de forma clară şi precisă, clipe intermitente de retragere în câmpul obscur al inconştientului de recentă factură funcţională. Ritmul specific al vieţii, conceput psihic sau organic, corespunde variaţiilor de tensiune ce creiază o alternanţă profundă şi necesară. El exprimă o reîntoarcere în fondul odihnitor şi calm, înlăturând obsesia apăsătoare a vieţii mecanizate, exterioare.

Dar prezenţa inconştientului şi a stărilor sufleteşti insesizabile şi confuze nu poate explica, decât în faza iniţială, inspiraţia artistică. Ea constituie un impuls primar, pe care îl urmează apoi efortul de organizare mentală, ce presupune scheme şi concepte. Căci inspiraţia e, în acelaş timp, şi o invenţie conştientă, o prelucrare a materialului brut, neadecuat — la început — modalităţilor de exprimare.

Procesul creaţiei artistice se îndreaptă dela inconştient la conştiinţă.

In faza primară a inspiraţiei domină factorul inconştient, întrucât elementele intelectuale propriu-zise nu sunt încă suficient precizate. Când sentimentul „eu-lui" se accentuiază, când funcţia critică şi selectivă a conştiinţei se afirmă, starea inspiraţiei artistice intră în faza hotărâtoare, faza de „cristalizare", în care apare imaginea centrală, nucleu al operii în devenire.

sentimentul „eu-lui" se accentuiază, când funcţia critică şi selectivă a conştiinţei se afirmă, starea inspiraţiei artistice intră în faza hotărâtoare, faza de „cristalizare", în care apare imaginea centrală, nucleu al operii în devenire.

Aceasta e „iluminarea" în sens artistic — o viziune limpede şi idealistă a operei de artă — cel mai caracteristic moment al inspiraţiei.

In adevăr, dacă există arte, pentru care expresia imediată e naturală şi determinantă — cum

este mimica şi dansul — muzica, plastica şi poezia trebuie să găsească simboluri adecvate pentru redarea conţinutului psihic primar. E explicabil deci, procesul de „*clarificare*" al fondului iniţial.

In acest sens, *Henri Delacroix* distinge mai multe momente tipice în inspiraţia artistică[16]).

Există întâiu o stare inconsistentă, dominată de elemente inconştiente şi accidentale, determinate în genere de cenestezie. Dar adevărata stare estetică e încadrată de sentimentul „eu-ului", o stare perfect conştientă în care factorul personal are prioritate. In sfârşit, faza finală a inspiraţiei — dispoziţie prin excelenţă creatoare — este eliberată de sentimentul personalităţii. Ea apare drept o stare de echilibru, un joc armonios al facultăţilor sufleteşti, în care dispare atât subiectul cât şi obiectul inspiraţiei. Astfel, dacă primele momente constituie mai mult o condiţie prealabilă pentru desvoltarea elementelor ideale în cadrul inspiraţiei artistice, ultima etapă se caracterizează prin descoperirea elementului original şi înserarea lui într'o lume nouă, construită de imaginaţia artistului creator.

De aceia, se poate susţine — în mod obiectiv — că starea estetică exprimă, sub această ultimă formă, un acord superior, o armonie desăvârşită a vieţii sufleteşti. Ea marchează o culme a vieţii spirituale şi — în clipa în care imaginea artistică superioară a fost realizată — se apropie de extazul mistic ca o încoronare a activităţii mintale, creatoare. „Poezia — spune *Paul Claudel* —

De aceia, se poate susţine — în mod obiectiv — că starea estetică exprimă, sub această ultimă formă, un acord superior, o armonie desăvârşită a vieţii sufleteşti. Ea marchează o culme a vieţii spirituale şi — în clipa în care imaginea artistică superioară a fost realizată — se apropie de extazul mistic ca o încoronare a activităţii mintale, creatoare. „Poezia — spune *Paul Claudel* —

---

16) *Henri Delacroix:* op. cit.,

„întâlneşte ruga, în sensul că ea degajă din lucruri esenţa lor pură, care înseamnă creaţie din Divinitate şi mărturie în Ea" [17]). E ceiace a făcut pe misticii interpretării estetice, să afirme valoarea absolută a factorului irațional, uneori chiar religios, al artei [18]).

Dar între faza inconştientului organic şi starea mistică din momentul realizării finale se interpune procesul creator al conştiinţei. O luptă între tendinţe, un conflict interior şi profund precede orice realizare conceptuală, idealistă, a inspiraţiei artistice.

Mai mult decât atât: acolo unde conflictul sufletesc este invizibil, creaţia trebuie considerată ca moment final al unei transformări îndelungate.

Chiar în domeniul ştiinţelor morale e posibil ca intuiţia irațională să aducă o contribuţie efectivă şi salutară. Ea nu apare atunci însă, în afară de cadrele conştiinţei ci în strânsă dependenţă de ea. Căci intuiţia poate deschide drumul „ipotezei", ce depăşeşte controlul datelor pozitive şi exacte, având un rol de integrare a cunoştinţelor parţiale.

Ceiace numim „genială intuiţie, nu e adesea decât ultimul moment al unei evoluţii mentale, efectuată în curs de secole. Iar isbucnirea pre-

Ceiace numim „genială intuiţie, nu e adesea decât ultimul moment al unei evoluţii mentale, efectuată în curs de secole. Iar isbucnirea pre-

zentă, sub forma unei creaţii intelectuale excepţionale, nu oferă decât o aparentă spontaneitate

---

17) *Paul Claudel:* Positions et propositions, Ed. N. R. F., Paris, 1927, p. 100.

18) *Ab. H. Brémond:* op. cit.

— în fond, ea cumulând serii nelimitate de sforţări încorporate scopului final.

O constatare asemănătoare se poate face cu privire la atitudinile şi manifestările colective. Mistica, ce înflăcărează generaţiile şi integrează pe individ în cadrele sociale, este un instrument instinctiv pentru crearea omogeneităţii grupului, ce se organizează definitiv şi durabil numai în faza contribuţiei efective a efortului conştient.

Pentru artist, inconştientul — ca funcţie psihică perpetuu indeterminată — oferă numai ambianţa sufletească necesară procesului creaţiei superioare. Dar pe terenul, purificat de elemente contradictorii, spiritul constructiv şi artist aşează bazele realizării pozitive, constituind tipuri de artă, valabile şi permanente.

2. Funcţia sensorială şi perceptivă.

Afirmaţia lui *Fr. Nietzsche* „estetica e o fiziologie aplicată" — deşi exprimată sub formă sintetică şi lapidară — ascunde în ea un fond incontestabil adevărat.

In adevăr, sesizarea şi pătrunderea unei opere de artă presupune un prim contact, direct şi ne-

tetică şi lapidară — ascunde în ea un fond incontestabil adevărat.

In adevăr, sesizarea şi pătrunderea unei opere de artă presupune un prim contact, direct şi ne-

mijlocit, cu subiectul contemplator—pe care îl stabileşte sensibilitatea. Emoţia estetică este posterioară sau, în cazuri excepţionale, simultană cu percepţia sensorială a obiectului artistic. Ea apare ca un complement necesar, efortului fiziologic, pe care îl face artistul în momentele creaţiei. Dar

ceiace constituie mijlocul direct de cunoaştere, e *intuiţia sensibilă.*

Punctul de plecare al oricărei manifestări artistice îl constituie datele concrete. Conştiinţa valorii estetice, factor complex ce presupune un element intelectual rafinat, e, în primul moment, în funcţie de sensibilitatea subiectului contemplator. Frumuseţea pură, pe care o exprimă raporturile formale şi abstracte, trebuie să primească neapărat, un aspect concret, pentru a putea fi apreciată—în mod general—în raport cu sensibilitatea. De aceia poate, *Pascal,* gânditor de subtilă şi profundă interpretare, a susţinut că nu se poate vorbi de o „frumuseţe geometrică", aşa cum se vorbeşte de „spiritul geometric" în contrast cu „spiritul de fineţe".

Valoarea estetică a simţurilor superioare a fost remarcată încă de psihologia primei jumătăţi a secolului trecut. Mai întâiu *Condillac,* filosof sensualist prin excelenţă, care reducea întreaga viaţă spirituală la sensaţii, apoi *Kant* şi *Maine de Biran*[1]), au menţionat caracterul intelectualist şi rafinat al simţurilor, ce contribuie direct la desăvârşirea cunoaşterii. Văzul şi auzul, a căror funcţie organică complexă creiază un auxiliar preţios intelectului, au primit denumirea de simţuri „intelectuale". Alături de ele, tactul şi simţul kinestetic aduc contribuţia lor efectivă în formarea intuiţiilor de spaţiu şi timp—cadrul general în care se desfăşoară procesul cunoaşterii.

desăvârşirea cunoaşterii. Văzul şi auzul, a căror funcţie organică complexă creiază un auxiliar preţios intelectului, au primit denumirea de simţuri „intelectuale". Alături de ele, tactul şi simţul kinestetic aduc contribuţia lor efectivă în formarea intuiţiilor de spaţiu şi timp—cadrul general în care se desfăşoară procesul cunoaşterii.

---

1) Oeuvres de *Maine de Biran* publiées par P. Tisserand, Libr. F. Alcan, Paris.

Plecând dela această constatare, psihologii mai noui au stabilit rolul deosebit al simţurilor superioare în aprecierea „frumosului" ca element constitutiv al valorii artistice.

Spirit mistic şi teolog, *Lamennais* definise frumosul ca o modalitate de „exprimare a infinitului în forme finite".

Dacă această definiţie nu satisface exigenţele mentalităţii critice şi analiste al psihologiei actuale, ea pune în lumină totuşi însemnătatea factorului concret în sesizarea valorii supra-sensibile, ca formă de manifestare a spiritului divin.

Mult mai precisă e semnificaţia, pe care o capătă simţurile superioare—din punct de vedere artistic—în concepţia filosofului francez, *J. M. Guyau*.

Pentru acest gânditor emoţia estetică e în intimă dependinţă de sensaţiile vitale, stenice şi reconfortante. O sensaţie de gust sau o fină sensaţie olfactivă constituie o condiţie favorabilă pentru impresia de frumos. Emoţia estetică e precedată de sensaţia de agreabil, care îi creiază climatul psihic necesar.

Astfel Guyau ajunge la afirmaţia că arta e în funcţie de accentuarea sensaţiei şi de ecoul pe care îl are ea în conştiinţa subiectului[2]). O sensaţie plăcută poate creia o impresie asemănătoare cu aceia a unui poem sau unei simfonii muzicale. Emoţia estetică pare a fi o resonanţă a sensaţiei în toată fiinţa noastră, iar valoarea estetică a unui sentiment e în funcţie

Astfel Guyau ajunge la afirmaţia că arta e în funcţie de accentuarea sensaţiei şi de ecoul pe care îl are ea în conştiinţa subiectului[2]). O sensaţie plăcută poate creia o impresie asemănătoare cu aceia a unui poem sau unei simfonii muzicale. Emoţia estetică pare a fi o resonanţă a sensaţiei în toată fiinţa noastră, iar valoarea estetică a unui sentiment e în funcţie

---

de armonia imaginilor pe care le grupează. „E un acord, o armonie între sensaţii, gândire şi sentiment [3]).

Dar obiectiv şi critic, această afirmaţie nu se bazează pe nici o constatare reală. In adevăr, datele simţurilor pot contribui la desvoltarea unei stări estetice, dar ele nu au valoare artistică în ele-înşile.

Evident, se constată o corespondenţă necontestată între plăcerea estetică şi buna stare generală a organismului.

Psihologul francez *G. Dumas* afirmă că la începutul oricărui sentiment estetic există o stare de pură sensibilitate, iar starea estetică—în prima ei fază—e formată din sensaţii generale şi confuze, ce „iradiază" şi constituie latura formală a construcţiei artistice [4]). Dar factorul senzorial e prea dependent de funcţiile organice pentru a putea creia o dispoziţie superioară.

Privită ca stare psihică fecundă şi receptivă, sensibilitatea a fost considerată totuşi uneori, ca o condiţie esenţială a sesizării şi creaţiei artistice.

Amintim că pentru teoreticianii noţiunii „*Einfühlung*" există un întreg determinism interior, ce îşi are originea în funcţia sensibilităţii. Toate percepţiile culorilor, formelor, sunetelor, au o însuşire afectivă. Ele se desfăşoară în virtutea unei adevărate simpatii optice şi acustice. *V. Basch* a fixat aci atitudinea originară a spiritului.

Amintim că pentru teoreticianii noţiunii „*Einfühlung*" există un întreg determinism interior, ce îşi are originea în funcţia sensibilităţii. Toate percepţiile culorilor, formelor, sunetelor, au o însuşire afectivă. Ele se desfăşoară în virtutea unei adevărate simpatii optice şi acustice. *V. Basch* a fixat aci atitudinea originară a spiritului.

---

3) *Ibidem*, p. 73.

4) *G. Dumas:* Traité de psychologie, F. Alcan, Paris, 1924, vol. 2, p. 327.

După el, prima atitudine a eu-lui conştient este o sguduire profund simţită („un choc sensible"), pe care se bazează ulterior stările psihice, complexe şi derivate. Dar chiar dacă această explicaţie impune o notă subiectivă excesivă, nu este mai puţin adevărat că arta nu poate face abstracţie de sensibilitatea primară, consecinţa directă a funcţiilor sensoriale. Emoţie estetică, sensibilitate, rafinament sensorial şi afectivitate sunt termeni de apropiată înrudire şi necontestată asemănare.

*

* *

Vom examina în continuare modalităţile de impresie şi determinare artistică, ce decurg din funcţia fiziologică a simţurilor superioare.

Menţionăm, în primul rând, faptul că în studiul artelor s'a impus, din ce în ce mai mult, necesitatea cunoştinţelor biologice şi a cunoaşterii funcţiilor organice. *Ritmul,* mişcarea constantă sau alternativă, continuă sau sacadată, se bazează pe o serie de percepţii, ce corespund unor grupări de sensaţii interne. El exprimă o valoare *dinamică,* tot aşa după cum măsura, pausa, prezintă o tendinţă de inhibiţie.

Dar chiar funcţiile sensoriale presupun o serie de mişcări sau simple adaptări pe bază motrice. *Ch. Henry* [5]) a observat că adesea impresia de plăcere sau de durere, cu întreaga ei resonanţă afectivă, e în funcţie de direcţia privirii în timpul contemplaţiei sau simplei observaţii a obiec-

prezintă o tendinţă de inhibiţie.

Dar chiar funcţiile sensoriale presupun o serie de mişcări sau simple adaptări pe bază motrice. *Ch. Henry* [5]) a observat că adesea impresia de plăcere sau de durere, cu întreaga ei resonanţă afectivă, e în funcţie de direcţia privirii în tim-

---

5) *Ch. Henry:* Introduction à l'esthétique scientifiuqe, Rev. cont., 1885, cf. V. Feldman, op. cit.

telor exterioare. Tendința către excitație și expansiune nu se bazează oare pe o coordonare a sensațiilor kinestetice?

Psihologul german *R. Müller-Freienfels,* al cărui nume revine frecvent în cursul acestei lucrări, a remarcat contribuția factorului *motor* — tendință de adaptare și mișcare — în înțelegerea și gustarea operei de artă. Căci mișcarea oferă multiple posibilități de sesizare intuitivă și percepție totală a obiectului contemplat [6]).

Pentru a prinde diferitele planuri și perspectiva unei opere de artă organul văzului se adaptează prin mișcarea globului ocular. Pentru a verifica percepția justă a obiectului observat artistul are nevoie de mișcări variate și multiple. El trebuie să parcurgă spații, să străbată cu ochiul direcții și distanțe reale. In sfârșit, mișcarea duce la o adevărată însuflețire, vivificare a artei, prin direcția pe care o imprimă — în mod real sau cu ajutorul imaginației și a simbolurilor — operei supuse aprecierii critice. In orice caz, mobilitatea este un element de care nu putem face abstracție în contemplație ca și în realizarea artistică. In special, plastica își datorează în mare măsură toată puterea de impresiune, dinamismului liniilor și contururilor. Este suficient să amintim, în acest sens, dinamismul reprezentărilor religioase ce caracterizează arta creștină a Renașterii — Michel-Angelo, Guido Reni, Veronese — sau capo d'operile de expresie și mișcare [illegible] — mare măsură toată puterea de impresiune, dinamismului liniilor și contururilor. Este suficient să amintim, în acest sens, dinamismul reprezentărilor religioase ce caracterizează arta creștină a Renașterii — Michel-Angelo, Guido Reni, Veronese — sau capo d'operile de expresie și mișcare realizate în sculptură de *Auguste Rodin.*

---

6) *R. Müller- Preinfells:* Psychologie der Kunst, Leipzig-Teubner, 1922, I, cap. IV, p. 115 urm.

Dar chiar un simplu desemn, un „croquis”; în care materialul utilizat e aproape inexistent, oferă uneori satisfacţia unei adevărate opere de artă graţie impresiei de viaţă şi mişcare, pe care o redă în liniile sale. In sfârşit, „tonul” unei culori nu e o noţiune definită în sine, ci e în funcţie de circulaţia culorii.

Valoarea estetică a factorului sensorial e în funcţie şi de substratul său organic. Fondul biologic al actului sensaţiei determină perfecţiunea, cu care se îndeplineşte funcţia senzorială şi ecoul ei în domeniul afectiv. Cu cât stimularea psihică e mai întinsă, cu atât durata sensaţiilor este mai lungă şi tăria lor mai adânc simţită. Dar ceiace adaogă caracterul de „plăcere” sensaţiei curente e „minima” cheltuială energetică în cursul procesului fiziologic. Din acest principiu al economiei de energie organică, unii psihologi au construit o adevărată teorie a „sănătăţii” psihice. Frumosul e — pentru ei — o impresie de plăcere, iar plăcerea e un fenomen organic cu resonanţă în viaţa psihică. Aşa dar, frumosul e un produs al sensaţiilor de plăcere, rezultat din funcţiile principalelor organe sensoriale.

Sub forma aceasta, determinarea valorii estetice apare cu totul stringentă şi insuficientă. Căci fără a nega dependenţa frumuseţii de desvoltarea desăvârşită a organelor de simţire, nu putem limita conceptul de frumos la activitatea simţurilor.

Plăcerea estetică pune în joc întreaga noastră fiinţă. Intregul rafinament al sensualităţii, gustul şi simpatia afectivă, se desvoltă pe baza sensaţii-

un produs al sensaţiilor de plăcere, rezultat din funcţiile principalelor organe sensoriale.

Sub forma aceasta, determinarea valorii estetice apare cu totul stringentă şi insuficientă. Căci fără a nega dependenţa frumuseţii de desvoltarea desăvârşită a organelor de simţire, nu putem limita conceptul de frumos la activitatea simţurilor.

cretă a simţurilor se ajunge treptat, trecându-se —prin gama nuanţată a reprezentărilor şi afectelor—la abstracţia sentimentală. Aceasta e şi opiniunea esteticianului francez, *Et. Souriau*[7]), care afirmă valoarea realizării estetice—în acest mod—în ceiace are ea durabil şi permanent.

*

* *

Faptul că sensaţiile nu apar niciodată izolate, ci în fascicule complexe în care sunt grupate alături de imagini—pentru a constitui intuiţii complecte, asigură persistenţa impresiei obţinute în momentele contemplaţiei. Ceiace este efemer sau inform pentru înregistrarea sensorială, devine—pentru suma sensaţiilor concentrate în percepţie —o formă cu „*semnificaţie*" proprie şi durabilă.

Constatarea se explică prin aceia că percepţia sau intuiţia obiectului brut este o cunoştinţă sintetică, ce totalizează un întreg grup de imagini alături de sensaţiile din clipa prezentă. Ea ajunge câteodată la o formă de cunoaştere simbolică, o adevărată viziune a realităţii universale, concentrată într'un act psihic redus şi trecător. Pentrucă—deşi cunoaştere empirică şi sumară a lumii externe—percepţia presupune introducerea reprezentării concrete în câmpul conştiinţei, ceiace îi asigură revenirea ulterioară sub formă de reproducere mentală complexă[8]). De aci, decurge elementul formal ce însoţeşte adesea intuiţia obiectului, redându-i sensul propriu în

---

mară a lumii externe—percepţia presupune introducerea reprezentării concrete în câmpul conştiinţei, ceiace îi asigură revenirea ulterioară sub formă de reproducere mentală complexă[8]). De aci, decurge elementul formal ce însoţeşte adesea intuiţia obiectului, redându-i sensul propriu în

---

7) *Et. Souriau:* L'abstraction sentimentale, Paris, Hachette, 1925.

8) După *W. Wundt:* Imaginea e revenirea unei per-

raport cu datele cunoştinţelor asemănătoare. Conceptul de „*formă*" este atât de intim legat de intuiţiile concrete, încât s'a afirmat chiar că estetica e o ştiinţă a formelor, pentrucă ea se bazează pe o cunoaştere şi o valorificare directă a materialului intuitiv.

Este adevărat că abstracţiunile: *norme, stil, raporturi matematice,* sunt achiziţii ulterioare în artă, cerute mai mult de considerente tehnice decât de simţul artistic general. De aceia, formalismul estetic nu trebuie conceput în mod geometric, abstract, ci mai curând ca un caracter rezultat din observaţia directă, imediată, a obiectelor concrete. Căci îndărătul tehnicei există un întreg fond psihic, ce nu ne lasă indiferenţi în clipa valorificării artistice. Sentimente şi idei, afecte generale şi intenţiuni, sunt ascunse de necesitatea compoziţiei şi a realizării materiale. Dar ele nu dispar complect şi adesea impun pe nesimţite preferinţele subiectului contemplator în raport cu propriile lui afinităţi sufleteşti. Astfel, în muzică, alături de percepţia sunetelor, frazelor şi a imaginilor acustice, există o întreagă „tonalitate afectivă" ce face mai accesibilă sau mai distantă realizarea tehnică, pe care o urmărim. O lume de simboluri şi de afecte reapare în conştiinţa auditoriului, tot astfel cum altădată a determinat inspiraţia şi compoziţia fonică în sufletul artistului creator. Această apariţie, uneori, echivalează cu o complectă „dematerializare", o stare quasi-mistică în care sunetele sunt complect neglijate.

lor şi a imaginilor acustice, există o întreagă „tonalitate afectivă" ce face mai accesibilă sau mai distantă realizarea tehnică, pe care o urmărim. O lume de simboluri şi de afecte reapare în conştiinţa auditoriului, tot astfel cum altădată a determinat inspiraţia şi compoziţia fonică în sufletul artistului creator. Această apariţie, uneori, echivalează cu o complectă „dematerializare", o stare quasi-mistică în care sunetele sunt complect neglijate.

„Am observat uneori—spune *Paul Valéry*—ascultând muzica cu o atenţie potrivită cu comple-

xitatea ei, că numai percepeam sunetele instrumentelor ca sensații ale auzului. Simfonia..... se schimba așa de repede, așa de exact în adevăruri însuflețite, în aventuri universale sau chiar în combinații abstracte, încât eu nu mai aveam cunoștință de intermediarul sensibil, care e sunetul" [9]). Sentimentul acesta de nepătruns e legat prin simboluri cu lumea afectelor, care e veșnic prezentă în compoziția muzicală. Muzica atinge astfel, un grad de spiritualizare, care se răsfrânge ulterior asupra spiritului însuși.

O constatare asemănătoare putem face, atunci când ne referim la artele plastice.

Suntem obișnuiți să vedem în pictură un joc de contururi, un efect de culori, în sensul realist al termenului. Ne interesează tehnica, pentrucă ea ne arată puterile creatoare ale artistului și pentrucă, în acelaș timp, ea este elementul *inovator* în reprezentarea concretă. Dar, în afară de noi și peste voința noastră, în valorificarea unei opere de artă intervin factori inponderabili, ce se ridică din experiența psihică a trecutului sau din fondul inexplorabil al afectivității temperamentale. Astfel, chiar cele mai exacte date și observații pot deveni prilej de interpretare subiectivă și deformantă. Efectul grandios al liniilor și culorilor unei realizări artistice, care încântă atât de mult ochiul la prima vedere, poate ceda în fața unor asociații simpatetice de ordin intelectual sau afectiv, ce schimbă esențial criteriul aprecierii critice obiective.

ce se ridică din experiența psihică a trecutului sau din fondul inexplorabil al afectivității temperamentale. Astfel, chiar cele mai exacte date și observații pot deveni prilej de interpretare subiectivă și deformantă. Efectul grandios al liniilor și culorilor unei realizări artistice, care încântă atât de mult ochiul la prima vedere, poate ceda în fața unor asociații simpatetice de ordin intelectual sau afectiv, ce schimbă esențial cri-

Dar chiar din punctul de vedere al tehnicei pure, percepția raportului dintre umbră și lumină ca și a raportului dintre culori nu a fost considerată, nici valorificată—întotdeauna—în același mod. Epocile istorice au cunoscut maniere complect deosebite de realizare artistică, deși urmăreau rezultate asemănătoare și utilizau elemente comune. Un *Veronese, Tizziano* sau *Tintoretto* au folosit în genere culorile clare și formele de redare pură, apropiindu-se pe alocuri de armonia superioară a lui *L. da Vinci* sau *Raffaelo Sanzio;* pe când *Velasquez,* colorist perfect și artist desăvârșit, a realizat o pictură de culoare și nuanțare, întrebuințând numai culori terne și monotone. Și, în genere, coloriștii remarcabili au suprimat întotdeauna liniile precise, pregătind contururile din efectul de umbră luminată, grație nuanțelor și variației, pe care le percepem întotdeauna însoțite de anumite stări afective.

Chiar în literatură, unde expresia e mai puțin directă și factorul sensorial mai puțin prezent, există multiple ocazii în care reprezentarea concretă e indispensabilă. Erotismul liricei populare nu evită expresia directă, pentrucă aduce sinceritatea unui fond primar, nealterat. Iar destinul poetului liric e acela de a transmite fondul original prin mijloace nemijlocite. Aceasta e cu atât mai just, cu cât limbajul poetic trebuie să creieze sensuri, semnificații noui. „Cuvântul în poezie nu este primitor de sens, el este un dătător de

sens"—spune un estetician contemporan, deja menţionat [10]).

A renunţa la autonomia cuvântului, la expresia liberă şi plastică a formei sonore, înseamnă a diminua modalităţile de creaţie ale artei poetice. Poezia lirică, în deosebi, ce urmăreşte a provoca o resonaţă intimă şi profundă, trebuie să cultive sonoritatea plină de expresie a versului. Şi pentrucă „melodia ne apropie de fizionomia autentică a interiorităţii din care au isvorât versurile", pentrucă „ea este ca şi ritmul expresia cea mai nemijlocită a fondului originar" [11]), poezia lirică e uneori foarte aproape de muzică prin tonalitatea ei *melodică,* ce reprezintă o anumită tonalitate *efectivă. Baudelaire, Mallarmée* şi *Rimbaud* au cultivat această muzicalitate a versului, astfel încât sonetul lui St. Mallarmée,—care începe cu versul: „De la musique avant toute chose"—capătă valoarea unui adevărat cult al melodiei. Deasemenea refrenul versurilor lui *Baudelaire* din celebra sa „invitaţie".

„Là tout n'est qu'ordre et beauté
Luxe, calme et volupté!"

închide în el o pură melodie asemeni unei autentice compoziţii muzicale.

Dar formele sonore se adresează direct simţurilor, trezind în acelaş timp stări afective interiorizate şi variate. Astfel încât, dominată de imagini sau de asociaţii emotive, intuitia senso-

închide în el o pură melodie asemeni unei autentice compoziţii muzicale.

Dar formele sonore se adresează direct simţurilor, trezind în acelaş timp stări afective interiorizate şi variate. Astfel încât, dominată de imagini sau de asociaţii emotive, intuiţia senso-

---

10) *L. Rusu:* Estetica poeziei lirice, Edit. Inst. de psihologie a Univ. din Cluj, 1937, p. 75.

11) *L. Rusu:* op. cit., p. 151.

rială rămâne factorul determinant pentru crearea condiţiilor de pătrundere şi *valorificare iniţială* a artei.

* * *

Factorul sensorial, pe care desvoltarea excesivă a formalismului sau immixtiunea exagerată a elementelor intelectualiste îl limitează adesea, în manifestările artei civilizate, apare însă mai puternic în arta popoarelor rudimentare. In adevăr, mai înainte de a ajunge la afirmarea notei mistice şi animiste ce caracterizează producţiile artistice ale majorităţii populaţiilor primitive, arta ce corespunde fazei prime şi ne-evoluate a popoarelor necivilizate e dominată de realismul naiv şi de nota „sensorială". Popoarele din centrul Africei ca şi acele din regiunile polare oferă astfel exemplul etapei celei mai inferioare în desvoltarea naturală a artei. Arta lor, determinată de caracterul mediului natural, este concretă, naturalistă şi sensorială. Lipsa rafinamentului emotiv cât şi a reprezentărilor imaginaţiei face—aci—pe primitiv să isbutească numai în construcţii rudimentare, în care sunt satisfăcute numai cerinţele de exteriorizare ale simţurilor.

Arta aceasta are un caracter precis, dar ne-

Arta aceasta are un caracter precis, dar ne-

evoluat. Deşi se bucură de numeroase reprezentări geometrice, ea nu realizează decât simple desemne. Dacă menţionăm că, în general arta primitivă este reprezentată prin două tipuri complect antagoniste: tipul *sensoric,* dinamic şi mobil,—şi tipul *imaginativ,* ce urmăreşte fixarea as-

pectelor durabile şi imobile[12]), vom înţelege uşor, pentruce artistul sensorisl nu caută să redea decât ceiace este înfăţişare efemeră şi trecătoare.

Esteticianul german *Ernst Grosse* remarcă un caracter identic la popoarele de vânători din centrul Africei[13]). Graţie unui necontestat dar al observaţiei şi abilităţii simţurilor, arta acestor populaţii exprimă o notă sensorială şi realistă, care împiedică construcţiile libere şi fantaziste.

Chiar tendinţa către „decorativ", ce se remarcă în arta popoarelor oceanice şi africane corespunde necesităţii de *satisfacere imediată a simţurilor*, mai înainte de a-şi asigura o *interpretare mistică*, determinată de reprezentările religioase.

Astfel, peste tot, în arta popoarelor primitive există un *antagonism* complect între reprezentarea *realistă*—produs al tehnicei sensoriale—şi interpretarea *mistică*—simbolistă, dominată de imaginaţie şi fantasie. Factorul sensorial ocupă stratul cel mai inferior în evoluţia spirituală a popoarelor rudimentare. El impune—în realizarea artistică—o construcţie sumară, lipsită de precisiunea desemnului şi de formele cele mai simple ale perspectivei. Utilizarea culorilor e deasemenea lipsită de mijloace tehnice superioare. Căci, în această fază, arta primitivă nu cunoaşte încă „separaţia" culorilor, nici efectele

noaşte încă „separaţia" culorilor, nici efectele

de „contrast" pictural

Abia, în fazele ulterioare ale evoluţiei culturale a popoarelor naturale, va apare—sub presiunea

---

12. *H. Kuhn:* Die Kunst der Primitiven. Delphin-Verlag, München, 1923, Cap. V, p. 41 şi urm.

13) E. Grosse: op cit., p. 147 şi urm.

factorului mistic şi religios—elementul intenţional şi fantastic. Atunci evoluţia artei primitive va înlocui tipul, „sensoric" cu tipul „imaginativ". Factorul sensorial va trece în umbră, întunecat de reprezentările fantaziste ale mentalităţii anime. Dar urmărind sesizarea directă şi concretă a realizării artistice, el va rămâne activ în valorificarea artei tuturor timpurilor. Căci primul contact—direct şi nemijlocit—cu opera de artă, îl va îndeplini în arta tuturor timpurilor procesul cunoaşterei nemijlocite—al funcţiilor senzoriale.

3. Factorul afectiv.

Henri Bergson şi şcoala pragmatiştilor americani—reprezentanţi ai curentului anti-intelectualist—au susţinut că desvoltarea şi perfecţionarea funcţiunilor intelectuale diminuiază sensibil valoarea fondului psihic originar în procesul cunoaşterii. Cunoştinţa fixată în clase şi categorii variate, asemeni unor tipare generale şi comune, nu poate exprima în întregime conţinutul iniţial. De aceia, reacţionând împotriva rigorismului teoretic şi abstract al formelor intelectului, filosofii anti-intelectualişti au afirmat necesitatea unei funcţii inalterate de construcţiile artificiale ale inteligenţii. Această funcţie concretă şi totuşi profundă, fecundă în orice domeniu de cercetare, e *intuiţia*.

Negreşit, intuiţionismul poate fi criticat din

multiple motive, printre care nevoia de sistematizare, melodică şi principială, ca tendinţă naturală şi organică a spiritului uman, nu poate trece neobservată. Dar dacă creaţia ştiinţifică—ca şi cunoaşterea teoretică—nu poate face abstracţie de organizarea schematică şi precisă, nu tot acelaş lucru se poate afirma, cu egală valoare, despre procesul creaţiei artistice.

In adevăr, primul şi cel mai general contact sufletesc al fiinţei umane cu opera de artă e datorit unei *dispoziţii afective* difuze, asemeni unui simţ general de sesizare a lumii reale. Răspândirea şi penetraţiunea artei şi a valorilor ei, deasemeni, presupun aceiaşi stare generală de sensibilitate şi afectivitate. E, aşa dar, o necesitate naturală, pătrunderea şi înţelegerea fenomenului estetic prin intermediul elementelor emotive. In acest sens, psihologul german *Emil Utitz* a arătat că factorul emoţional constituie esenţa artei[14]). Căci în realitate emoţia artistică apare sub infinite nuanţe, care formează cadrul nedefinit şi complex, ce constituie cel dintâiu mijloc de simţire şi apreciere a creaţiei artistice.

Aşa dar creaţia operei de artă sau simpla contemplaţie presupun un *fond afectiv iniţial*. Mai mult, există o afinitate atât de pronunţată între spiritul creator, contemplator şi natura generală a artei, încât se poate afirma—cu certitudine—că indiferentismul sau lipsa de comprehensiune artistică se datoresc unei immixtiuni prea accentuate a intelectualismului rigid şi izolator. Căci

---

14) *E. Utitz*: Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft

finit şi complex, ce constituie cel dintâiu mijloc de simţire şi apreciere a creaţiei artistice.

Aşa dar creaţia operei de artă sau simpla contemplaţie presupun un *fond afectiv iniţial*. Mai mult, există o afinitate atât de pronunţată între spiritul creator, contemplator şi natura generală a artei, încât se poate afirma—cu certitudine—că indiferentismul sau lipsa de comprehensiune

funcţiunile intelecţuale nu pot realiza climatul emotiv, pe care îl resimte spiritul uman în clipa contemplaţiei sau inspiraţiei artistice.

Faza iniţială a creaţiei, ca şi primul moment al contemplaţiei, sunt colorate distinct cu o nuanţă de afectivitate semi-conştientă. Abia atunci când spiritul devine critic şi analist, iar opera este considerată obiectiv, apare—în mod necesar—intervenţia factorului intelectual, care urmează să fixeze în forme clare, notele distinctive şi caracteristice ale operei de artă.

Evident, cultura promovează în domeniul artistic ca în orice domeniu de pătrundere şi cercetare, înţelegerea operei de artă, creind valori specifice şi distingând între nuanţe apropiate. Ea accentuiază contemplaţia estetică, pe care *Schopenhauer* o considera drept unul din marile mijloace oferite de natură, omului, în lupta contra instinctului voluntar, apăsător. Dar oricât ar favoriza factorul intelectual starea de desinteresare şi de rezervă—atât de necesară contemplaţiei artistice—el este profund deosebit de ceiace constituie fondul esenţial al atitudinei estetice. Funcţia intelectualistă are o valoare distinctă şi utilizează mijloace *obiective,* cu scopul de a realiza sinteze abstracte, pentru a satisface necesitatea generală de cunoaştere; în timp ce valoarea estetică presupune o atitudine de sensibilitate *subiectivă,* ce urmăreşte sesizarea integrală a fenomenului originar, care este la baza creaţiei artistice.

Arta este, aşa dar, în funcţie de un general elemento afectiv ce constituie modalitatea de trecere
ţia intelectualistă are o valoare distinctă şi utilizează mijloace *obiective,* cu scopul de a realiza sinteze abstracte, pentru a satisface necesitatea generală de cunoaştere; în timp ce valoarea estetică presupune o atitudine de sensibilitate *subiectivă,* ce urmăreşte sesizarea integrală a fenomenului originar, care este la baza creaţiei artistice.

inertă şi subiectivul activ, oriunde sensibilitatea organică descopere „viaţa": o funcţie de pătrundere intimă şi adâncă, o posibilitate de reprezentare a „inefabil"-ului, pe care *J. M. Guyau*[15]) l-a denumit—cu oarecare timiditate şi mister—„le moins transposable".

Acest fond afectiv, factor al cărui forţă de pătrundere e cu atât mai mare cu cât e mai puţin determinat, asemeni unei categorii intelectuale ce poate primi un material cu atât mai vast cu cât tiparul modelator e mai puţin stringent, a fost reprezentat variat în diferitele concepţii estetice.

S'a afirmat în primul rând, caracterul subiectiv al emoţiei şi al valorii estetice, asemănător celor mai generale afecte susceptibile de sesizare imediată, pe cale directă, intuitivă. In acelaş timp *Bergson* şi *H. Poincaré* au comparat etapa ultimă a cunoaşterii filosofice, ce exprimă o armonie superioară, cu stadiul elevat al atitudinii estetice.

Este adevărat că atitudinile ultime, degajate de elemente materiale şi instinctive, se aseamănă între ele prin „puritatea" *expresiei* şi a valorii originale. Dar funcţia artistică trebuie privită în tot ce are ea mai caracteristic, în diferitele momente ale realizării sale.

Opera de artă e—în fond—o reprezentare subiectivă sensibilă, care a suferit o transformare

mente ale realizării sale.

Opera de artă e—în fond—o reprezentare subiectivă, sensibilă, care a suferit o transformare *obiectivă* pentru a fi redată concret înţelegerei şi sensibilităţii masselor. „Subiectivism" în concepţie, în intenţie şi inspiraţie—„obiectivitate" în

---

15) *J. M. Guyau:* op. cit., p. 61.

cursul elaborării tehnice, materiale—iată, într'o formulă lapidară, procesul creaţiei artistice.

Intima relaţie a inspiraţiei cu reveria, transformările şi dispariţia stărilor sufleteşti intermediare, incoherenţa şi fantasia uneori excesivă în desfăşurarea procesului creator, sunt tot atâtea date ce fac dovada unui fond afectiv general, la baza manifestărilor artistice. Graţie acestui substrat comun se realizează o lume nouă—comparabilă realităţii dar totuşi diferită de ea—corespunzătoare unei interpretări subiective şi personale a sensibilităţii noastre. „Orice artist statuar oferă naturii un suflet"—spunea *Auguste Rodin*[16])—accentuând prin aceasta rolul modelator al simţurilor şi valorificarea proprie viziunii artistice.

Punctul de plecare al transformărilor creatoare în artă, este subiectivitatea *fondului sufletesc*. Ea oferă posibilitatea iniţială a unei asociaţii libere, degajate de orice înlănţuire materială, condiţie indispensabilă pentru desvoltarea nestânjenită a vieţii artistice. Ea păstrează stării originare a inspiraţiei, forţa nealterată şi naivă a manifestărilor primare. In sfârşit, ea constituie—chiar pentru acel ce nu va ajunge niciodată la realizarea artistică—o dispoziţie premergătoare adevăratei stări estetice.

Astfel, afectivitatea primară—colorată de o puternică notă instinctivă—este la baza vieţii estetice; ea e un mod general de simţire, o dispoziţie confuză şi permanentă a vieţii psihofizice.

a manifestărilor primare. In sfârşit, ea constituie—chiar pentru acel ce nu va ajunge niciodată la realizarea artistică—o dispoziţie premergătoare adevăratei stări estetice.

Astfel, afectivitatea primară—colorată de o puternică notă instinctivă—este la baza vieţii estetice; ea e un mod general de simţire, o dispoziţie confuză şi permanentă a vieţii psihofizice.

Identificându-se cu generala sensaţie organică, *cenestezia*, pe care *Th. Ribol* a considerat-o drept substratul fisiologic al *personalităţii*[17]), această dispoziţie apare în psihologia contemporană ca fundament al temperamentului şi structurii diferenţiale a indivizilor. Pentru esteticianii intuiţionişti, cenestezia ocazionează coborârea în adâncimile vieţii interioare şi „revelarea *prezenţei*" noastre autentice şi originale[18]). De aceia, intuiţionismul afirmă că arta nu poate fi înţeleasă decât atunci când o pătrundem direct, când surprindem ritmul interior şi profund—uneori chiar sbuciumul—fiinţei artistului în continuă agitare. Iar notele specifice, pe care nu le putem reda în termeni categorici şi obiectivi, depind de fondul afectiv, distinct şi originar, ce nu poate fi prins în scheme şi noţiuni abstracte; ele îşi găsesc însă, semnificaţia proprie de manifestare a cenesteziei[19]).

Plecând dela această afirmaţie, se poate susţine deci, că emoţia estetică are o bază organică necontestată. Există un fond vital, anumite dispoziţii organice, care determină caracterul şi intensitatea ei. După cum am arătat în capitolul precedent, teoreticianul acestei concepţii, *J. M. Guyau* a menţionat o multiplicitate de stări sufleteşti, sensaţii generale şi confuze, care creiază ambianţa psihică necesară gustării artistice.

---

17) *Th. Ribot :* Les maladies de la personnalité, Alcan, 1885.

18) *J. Ségond:* L'esthétique du sentiment, Paris, Boivin, 1927, p. 115 şi urm.

19) *Ibidem:* p. 122.

Cei doi poli ai afectelor primare, *plăcerea* şi *durerea*, constituie şi aci fondul pe care se altoiesc ulterior, nuanţele emoţiei estetice.

In adevăr, oricât de diferenţiate ar fi stările emotive, ele pot fi reduse la cele două forme antagoniste ale afectivităţii rudimentare. In percepţiile complicate ale artistului—ca şi în sesizarea mai simplă şi mai directă a atitudinii contemplatoare,—fondul emotivităţii primare creiază un impuls pentru comprehensiunea complectă a operei de artă. Excitarea erotică duce la o intensificare a percepţiei, la o exagerare a sensaţiilor componente—uneori pure iluzii imediate—prin care artistul realizează o viziune proprie a obiectului transpus în creaţia artistică. E ceiace ajută, în bună parte, la realizarea acelui „specific" propriu tonalităţii afective, ce impune deosebirile de sensibilitate, acord sau adeziune intimă la valoarea operei contemplate.

Astfel, imboldul artistic—factorul ce determină, în primul rând, activitatea creatoare—e o înclinare subiectivă de ordin afectiv. Intregul proces al construcţiei artistice presupune un „*efort*", o străduinţă către un tip ideal, prin care artistul îşi satisface propria-i nevoie de creaţie. Dar nu există sforţare, pe care să nu o determine o dispoziţie afectivă. In inspiraţie în special, apare sub formă variată, dorinţa către o lume distinctă, ce se adaogă realităţii ca o compensaţie a lipsurilor ei obişnuite. *Ribot* a arătat că materialul

al construcţiei artistice presupune un „*efort*", o străduinţă către un tip ideal, prin care artistul îşi satisface propria-i nevoie de creaţie. Dar nu există sforţare, pe care să nu o determine o dispoziţie afectivă. In inspiraţie în special, apare sub formă variată, dorinţa către o lume distinctă, ce se adaogă realităţii ca o compensaţie a lipsurilor ei obişnuite. *Ribot* a arătat că materialul

brut al percepţiei sensibile nu ar putea atinge forma şi expresia artistică, dacă nu ar putea fi

de imaginaţia creatoare[20]). Iar la baza acestei funcţii superioare este impulsul *activităţii*. In sfârşit, ecoul primar al emotivităţii, de care vorbeşte esteticianul *V. Basch* îşi are prelungirile sale până în cele mai variate mijloace de realizare „*tehnică*". Prima „sguduire" sensibilă e un factor real, determinant şi fecund. El îşi are originea în substratul fisiologic al vieţii psihice. Durerea, care creiază suferinţa şi stările depresive, ca şi plăcerea—dispoziţie stenică şi reconfortantă—sunt în fond expresii ale sensibilităţii rudimentare, în care emoţia apare ca un factor spiritualizat şi purificat de reziduurile fondului biologic. De aci şi multiplicitatea stărilor afective ce iau parte la creaţia artistică şi se degajă din atmosfera operei de artă în clipa contemplaţiei estetice. Există, în adevăr, sentimente de rară variaţie şi fină nuanţare.

In primul rând, notăm sentimentele *euforice*. Ele corespund dispoziţiei stenice sub formă excesivă, ce se bazează în genere pe o bună funcţionare a organismului. Fondul psihic, plin şi deslănţuit, creiază în permanenţă o dispoziţie dinamică şi activă. Manifestările acestor stări afective îşi găsesc expresia în gesturi şi simboluri exterioare.

Pictura Renaşterii a exprimat astfel, concepţia unei vieţi complecte şi viziunea unor tipuri vitale

dinamică şi activă. Manifestările acestor stări afective îşi găsesc expresia în gesturi şi simboluri exterioare.

Pictura Renaşterii a exprimat astfel, concepţia unei vieţi complecte şi viziunea unor tipuri vitale desăvârşite, reluând exemplul artei antice. Atât în plastica Renaşterii italiene cât şi în cea flamandă, atât la *Michel-Angelo* şi *Donatello* cât şi

---

20) *Th. Ribot:* Essai sur l'imagination créatrice, F. Alcan, Paris, 1908.

la *Rubens* şi *Ruysdal* se observă mulţumirea existenţii robuste şi a vieţii fecunde şi inepuizabile. Dar mai mult reflectă stările „euforice" muzica şi dansul. Dinamismul acestor arte face să resimţim—dela primul contact—caracterul inspiraţiei artistice. In sfârşit, operile poetice şi literare exprimă atât datele „obiective" ale creaţiei cât şi acele „subiective": temperamentul şi *dispoziţia specifică* a autorului. *Balzac, Maupassant* şi *Zola, Beethoven* şi *Wagner*, redau în operile lor adesea, acel „complex" sufletesc, din care rezultă sentimentul plenitudinei vitale provocat de ambianţa socială sau de comunitatea cu natura.

In al doilea rând, există sentimentele *erotice* propriu-zise, în care necesitatea vitală e redată sub aspectul clasic al dorinţei de posesiune, ce primeşte forme de delicată expresie şi reprezentare. Mai intim şi profund, ele corespund universalei tendinţe de complectare a vieţii individuale, de modelare a realităţii psihice în raport cu valorile sufleteşti asemănătoare—sau de creare a unei existenţe comune. Dela „madrigal" la „serenadă", dela „idilă" la „elegie" există un întreg câmp de nuanţe, în care aceiaşi competiţiune se realizează variat şi complex, în forme şi „motive" infinite. Pesimism sau optimism, deprimare sau încredere nelimitată, sunt datorite variaţiilor aceluiaşi fenomen de satisfacere a fondului erotic, general uman şi—sub formă instinctivă—universal. Aceste sentimente sunt în funcţie de experienţa vitală, dar mai ales de structura temperamentului individual. *Fr. Wedekind* sau *Th. Mann* sunt mai curând înclinaţi

„serenadă", dela „idilă" la „elegie" există un întreg câmp de nuanţe, în care aceiaşi competiţiune se realizează variat şi complex, în forme şi „motive" infinite. Pesimism sau optimism, deprimare sau încredere nelimitată, sunt datorite

către deprimare şi desorganizare psihică. *Lamartine, Baudelaire* sau *Verlaine* exprimă—cu o nuanţă de nostalgie şi tristeţe—fie satisfacţia sensualităţii rafinate, fie aceia a frumuseţii autentice. In sfârşit, în opera lui *Shakespeare,* valorile se îmbină, stările afective se întreţes, iar sentimentele sunt mixte şi complicate.

O categorie de afecte—infinit variate şi accesibile sufletului omenesc—o constituie sentimentele *simpatetice*. Ele au o valoare cu totul deosebită, căci simpatia e o imensă sursă de simţire şi interpretare, de înţelegere a naturii şi vieţii înconjurătoare.

Există în primul rând, o simpatie umană cu caracter de etică universalistă. Dar oricât ar fi de generală simpatia etică, ea nu poate cuprinde în sfera ei mai mult decât exemplarele genului uman. Iar atunci când depăşeşte, alături de sentimentul de milă şi compătimire, limitele manifestărilor omeneşti, ea lărgeşte sfera atitudinii simpatetice atât de mult, încât îşi modifică caracterul ei esenţial.

Spre deosebire de sentimentul etic, simpatia estetică cuprinde în cadrele ei nelimitate, orice obiect al contemplaţiei. Ceiace face valoarea ei obiect al contemplaţiei. Ceiace face valoarea ei mai semnificativă e asociaţia cu funcţia simbolică, care prin esenţa ei e lipsită de orice stringenţă şi abstracţiune. Astfel, la universalitatea sentimentului de simpatie se adaogă însuşirea particulară a simbolului, care realizează o elibe-
rare de factorul material şi—fără a părăsi complect contactul cu realitatea concretă—aduce o notă de generalizare în sesizarea lumii exterioare. Simpatia estetică devine astfel *„simpatie simbo-*

lică", ce întrevede—dincolo de mobilitatea și caracterele determinate ale vieții psihice—o existență ce trebuie înțeleasă și interpretată.

Simpatia noastră față de lumea externă se exercită pe o scară infinit nuanțată și subtilă. Uneori, ea ajunge la acel sentiment de confundare cu natura, pe care îl creiază dispoziția psihică generală în sânul mediului natural și se ridică până la admirația dublată de conștiința *panteistă*, ce afirmă identitatea de esență între diferitele aspecte ale universului. Religiozitatea adeseori, mistica mai întotdeauna, favorizează această confundare cu natura.

„Simpatia simbolică" presupune o adevărată transpunere spirituală a ființei noastre în obieclul contemplației estetice. In fața unei capo d'opere avem adesea sentimentul unei quasi-incapacități de mimică sau mișcare. Ne simțim copleșiți de forța spirituală ce se degajă din materia inertă, pe care o admirăm. Dar, în realitate, această contemplare echivalează cu o adevărată însuflețire a plasticei inanimate. Ne coborâm în ea și îi transpunem afectele, sensibilitatea, ideile noastre proprii.

In adevăr, o operă de artă trăește adesea numai prin sensibilitatea noastră; lipsită de sprijinul afinității, pe care o creiază acest dar al comprehensiunii simpatetice, ea nu exprimă decât un subiect, o ideie abstractă, o problemă asemeni unei ecuații algebrice sau unei teoreme geometrice. Viața operilor de artă e—în mare parte—în noi înșine. De aceia, ne simțim atât de apropiați de anumite realizări artistice, în care ne regăsim pe noi. Identitatea dintre opera de artă

trice. Viața operilor de artă e—în mare parte—ideile noastre proprii.

In adevăr, o operă de artă trăește adesea numai prin sensibilitatea noastră; lipsită de sprijinul afinității, pe care o creiază acest dar al comprehensiunii simpatetice, ea nu exprimă decât un subiect, o ideie abstractă, o problemă asemeni unei ecuații algebrice sau unei teoreme geometrice. Viața operilor de artă e—în mare parte—în noi înșine. De aceia, ne simțim atât de apropiați de anumite realizări artistice, în care ne

şi fondul psihic subiectiv e datorită—numai în parte—autorului care a pus un sentiment uman; e însă, în mare măsură, produsul „descoperirii" acestui dar al artei, pe care în clipele contemplaţiei îl regăsim în propria noastră atitudine.

In sfârşit, în faţa unei capo d'opere nu orice spectator are acelaş sentiment, identic în natură, egal în grad şi uniform în nuanţe. Impresia şi emotivitatea artistică e în raport cu tipul structurii psihice individuale. Astfel, tipul *vizual* se va deosebi în predilecţiile sale, de cel *auditiv* sau motor; temperamentul singur va distinge între selecţia şi aprecierea făcută pe bază de *idei,* asociaţii sau *pur afect. Auguste Rodin* va fi pentru un anumit public un intelectualist, lipsit de sentimentul vital; pe când pentru un altul, va fi artistul expresiei chinuitoare şi al sbuciumului interior.

Procesul psihic menţionat în rândurile de faţă, ce corespunde unei adevărate „transfuzii" subiective în lumea neînsufleţită, şi-a găsit explicaţia în estetica germană sub denumirea noţiunii de *„Einfühlung"*.

Ce reprezintă precis această noţiune, pe care se sprijină interpretarea emoţiei estetice, se poate vedea din sensul explicit al acestui termen. Traducerea exectă a verbului „sich einfühlen" o redă înţelesul cuvântului „pătrundere în..." obiectul contemplaţiei, „confundare cu" el.

Sub formă exagerată, el exprimă atitudinea psihică corespunzătoare acţiunii, pe care o presupune verbul „s'annéantir"—o confundare cosmică şi o „depersonalizare". Dar această renunţare la personalitatea noastră şi confundarea cu

obiectul în care ne proiectăm, e în acelaş timp un proces de *însufleţire* şi *personificare*. E un împrumut, pe care îl facem lumii externe, în momentul contemplaţiei. Dar, coborându-ne în obiectele contemplate, personalitatea noastră nu dispare complect, ci le imprimă caracterul propriu, pe care îl regăsim ulterior în clipele emoţiei estetice.

Dacă privim aspectul psihologic al acestui proces, trebuie să menţionăm câteva interpretări specifice.

Astfel, putem constata două atitudini distincte.

Pentru unii esteticiani ca: *Hermann Lotze* [21]) şi *O. Külpe* simpatia simbolică e în funcţie de unii factori intelectuali. *K. Siebeck* o compară chiar cu apercepţia şi afirmă că e un factor mediu între intelect şi voinţă.

J. Volkelt [22]) şi *Th. Lipps* prezintă o atitudine complect deosebită.

Pentru *Volkelt* „Einfühlung" e o funcţie psihică ireductibilă, ce exprimă contopirea unui element intelectual—intuiţia—cu un factor afectiv şi sensorial. E o unificare substanţială, în care percepţia se „contopeşte" cu semnificaţia proprie a obiectului perceput şi apoi, cu semnificaţia lui figurată [23]).

---

21) *H. Lotze:* Geschichte der Aesthetik in Deutschland, München, 1868.

22) *J. Volkelt:* System der Aesthetik, München, Beck, 1905.

23) *V. Basch:* Les grands courrants de l'esthétique allemande contemporaine, în La philosophie allemande du XIX-e siècle Paris, Alcan, 1931, p. 73.

In clipa simpatiei estetice—spune *V. Basch* [24])—„sentimentul nu se adaogă intuiţiei, nu îi oferă ceva din propria sa natură, ci pătrunde în esenţa intuiţiei şi o transformă profund, iar—pe de altă parte—intuiţia se strecoară în interiorul sentimentului şi îl modifică".

In sfârşit, *Th. Lipps* [25]) afirmă că simpatia simbolică e un factor, ce condiţionează toate manifestările vieţii sufleteşti, dar în special viaţa estetică. Frumosul e o funcţie capabilă de a produce un sentiment de plăcere, dar o plăcere rafinată, distinsă, pentrucă—graţie funcţiei de apercepţie şi asimilaţie a obiectului exterior—el realizează o corespondenţă perfectă, ce merge până la identitatea dintre subiect şi obiect.

Simpatia estetică e elementul spiritual, prin care însufleţim formele obiectelor artistice. Dar formele exprimă un conţinut; în realitate deci, noi însufleţim obiectele printr'un transfert spiritual care ne aparţine.

Procesul „Einfühlung" desvăluie astfel, forţa activităţii noastre interioare, viaţa profundă a propriei personalităţi; iar prin identificarea subiectului cu obiectul exterior, el transpune în lumea concretă, sentimentul valorii personale. Dar oricât de compehensiv ar fi, conceptul „simpatiei simbolice" nu poate fi considerat drept factor integral şi exclusiv al evaluării artistice. El ne arată numai intima dependenţă a funcţiei artistice de fondul afectivităţii simpatetice, fără a limita la acesta întreaga gamă a posibilităţilor

biectului cu obiectul exterior, el transpune în lumea concretă, sentimentul valorii personale. Dar oricât de compehensiv ar fi, conceptul „simpatiei simbolice" nu poate fi considerat drept factor integral şi exclusiv al evaluării artistice. El ne arată numai intima dependenţă a funcţiei artistice de fondul afectivităţii simpatetice, fără a limita la acesta întreaga gamă a posibilităţilor

---

24) *Ibid.* p, 89.

mentale în sesizarea şi simţirea profundă a operei de artă.

*

* *

Dar emoţia artistică e, în acelaş timp, una din cele mai pure forme ale sensualităţii, degajate de fondul fisiologic. Procesul evolutiv al arlei ne arată o continuă dematerializare a fenomenului estetic de elementele lui concrete şi dispariţia treptată a factorilor organici, sensoriali.

Dacă privim obiectele de artă produse de unele popoare rudimentare, ce depăşesc totuşi faza primului grad de civilizaţie, ne dăm seama de acest proces neîntrerupt, în care factorul spiritual realizează un continuu şi sigur progres. Un exemplu îl constituie arta popoarelor oceanice, în special aceia a populaţiei melaneziene. Marea bogăţie de forme face să se ajungă la o adevărată „*stilizare*" a figurilor naturale, încât—după cum remarcă un cercetător foarte atent, *H. Kühn,* nu rămâne în reprezentările ei aproape nimic sensorial [26]).

Nota spirituală—mai puţin reuşită poate în realizarea tehnică—caracterizează şi arta unora din popoarele africane. Astfel, datorită cultului închinat spiritului strămoşilor, ideia de spirit e foarte accentuată şi—pe alocuri—redată expresiv în arta agricultorilor sud-africani. Dar, în fond, acest cult e determinat de una din formele afectivităţii—teama de spiritele nocive şi grija instinctivă de perpetuarea existenţii.

realizarea tehnică—caracterizează şi arta unora
din popoarele africane. Astfel, datorită cultului
închinat spiritului strămoşilor, ideia de spirit e
foarte accentuată şi—pe alocuri—redată expresiv în arta agricultorilor sud-africani. Dar, în
fond, acest cult e determinat de una din formele
afectivităţii—teama de spiritele nocive şi grija
instinctivă de perpetuarea existenţii.

Dacă ne oprim la arta popoarelor istorice şi,

---

26) *H. Kühn:* op. cit., p. 112.

în special, la antichitatea elenă, trebuie să remarcăm accentuarea continuă a valorii artistice spiritualizate. „Epos"-ul, „mitul", reprezentările plastice şi dramatice, sunt—aproape exclusiv—determinate de factorul psihologic al afectivităţii, sub forme de variată intensitate.

In sfârşit, în arta contemporană, uneori excesiv stilizată sau redusă la un simplu joc de culori şi forme, apare ca notă distinctă, simbolul legat de reprezentarea concretă—element ce păstrează încă o valoare psihică subiectivă.

Căci dela simpla emoţie primară şi până la resorturile active ale sentimentelor superioare, totul reprezintă pentru realizarea artistică, multiple mobile determinante în actul realizării creatoare. Nuanţele afectivităţii constituie o avantgardă a sesizării intelectuale, în care conştiinţa devine mai activă, iar interpretarea primeşte o formă mai rigidă, condusă de principii şi norme generale şi obiective.

Dar în acest perpetuu contact emotiv e o dovadă, că fundamentul artei rămâne de esenţă afectivă şi sentimentul constituie—în mod universal—forţa determinantă a atitudinei artistice.

că fundamentul artei rămâne de esenţă afectivă şi sentimentul constituie—în mod universal—forţa determinantă a atitudinei artistice.

4. Factorul asociativ şi intelectual.

Examinarea factorilor psihici în procesul creaţiei artistice a ocazionat o generală privire asupra condiţiilor desvoltării artei în genere.

Opera de artă, care are în primul rând o condiţionare subiectivă şi individuală, este—în acelaş timp—rezultatul unei evoluţii, ce închide în ea transformările spirituale ale umanităţii tuturor secolelor. Produs al individualităţii creatoare, ea nu poate fi înţeleasă dacă facem abstracţie de determinarea ei istorică şi culturală. De aceia, am menţionat—pe lângă explicarea psihologică pură—acolo unde a fost necesar, momentul evoluţiei culturale căruia îi corespundea accentuarea diferiţilor factori spirituali.

Trecând peste deosebirea dintre „*estetică*" ştiinţă pură a gustării şi aprecierii artistice—şi „*ştiinţă generală a artei*" preocuparea de caracterizare a fenomenului estetic din complexele, în care nu e încă complect degajat [27])—vom continua analiza factorilor psihici în stadiul contribuţiei celei mai autentice în procesul creator.

Printre condiţiile ce contribuie la desvoltarea creaţiei artistice, sub aspectele ei esenţiale, am indicat întâiu o dispoziţie temperamentală, care

Printre condiţiile ce contribuie la desvoltarea creaţiei artistice, sub aspectele ei esenţiale, am indicat întâiu o dispoziţie temperamentală, care

fixează cele mai generale delimitări ale subiec-

---

27) Termenul de „ştiinţă generală a artei" — „allgemeine Kunstwissenschaft" — ca şi explicarea lui aparţine esteticianului german *Max Dessoir* în opera sa: Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart, Enke, 1923.

tului în opera de artă. Este vorba de stările psihice inconştiente sau de „cenestezie", care exprimă o dependenţă directă de fondul biologic al organismului.

In al doilea rând apar funcţiile de cunoaştere sensibilă şi în sfârşit acele de sinteză elementară a cunoştinţii.

Factorul sensorial, sub multiplele sale aspecte: vizual, auditiv, kinestetic, oferă cadrul imediat, în care se precizează inspiraţia artistică. Şi este clar că, nu numai pentru contemplatorul căruia îi oferă un material concret în sesizarea operei de artă, dar chiar pentru artistul care operează într'un domeniu de ficţiune în primele momente ale elaborării artistice, dominat de imagini ireale,—factorul sensorial are o importanţă determinantă. Căci dacă spectatorul uzează de simţurile superioare pentru sesizarea intuitivă şi percepţia totală a operei de artă, artistul utilizează orice nuanţă sensorială pentru trezirea ecoului interior, care coboară în adâncul substratului creator.

Toate funcţiile intelectuale se grefează pe această realitate sensorială: *imaginile* care întregesc datele simţurilor, procesele de combinare originală ale imaginaţiei şi fantasiei, *asociaţiile* care multiplică posibilităţile de construcţie şi realizare artistică cu date excepţionale sau numai contingente. Căci elaborarea e un produs de sinteză al tuturor funcţiilor spirituale, dela inspiraţia neclară şi abia conştientă până la imaginaţia creatoare şi datele superioare ale intelectului.

ceastă realitate sensorială: *imaginile* care întregesc datele simţurilor, procesele de combinare originală ale imaginaţiei şi fantasiei, *asociaţiile* care multiplică posibilităţile de construcţie şi realizare artistică cu date excepţionale sau numai contingente. Căci elaborarea e un produs de sinteză al tuturor funcţiilor spirituale, dela inspiraţia neclară şi abia conştientă până la imaginaţia creatoare şi datele superioare ale inte-

impune din clipa în care constatăm că sensaţia izolată e o abstracţie şi o ficţiune.

In lumea datelor psihice elementare întâlnim fenomene de asociaţie chiar între sensaţii. Menţionăm fenomenul de „sinestezie", în care se realizează un adevărat transfert, o „alunecare" a caracterului sensaţiei primordiale. Pe acest fapt s'au bazat—poeţii simbolişti, artiştii şi muzicianii. *Rimbaud* a atribuit culoare vocalelor; *Lisst* a accentuat valoarea audiţiilor „colorate"; chiar *Goethe,* remarcând acompaniamentul afectiv, ce însoţeşte o sensaţie propriu-zisă, a relevat „timbrul afectiv" al diferitelor culori: „galben" e o culoare „caldă", albastrul e o culoare „rece şi tristă", etc.

Cunoştinţele elementare se organizează pentru a-şi asigura persistenţa. Alături de memorie, care le păstrează imaginile şi organizează reproducerea lor exactă, funcţia *asociativă* constituie pentru elementele psihice ale cunoştinţei, un mijloc de conservare şi revenire în conştiinţă.

Asociaţia e un fapt psihic general, cunoscut din antichitate—*Aristot* i-a fixat regulele generale de funcţiune—şi se exercită asupra tuturor fenomenelor sufleteşti. Nici un element spiritual, dela sensaţii şi simplele stări efective până la procesele complicate ale judecăţii şi raţionamentului, nu se poate abstrage acestei funcţii spirituale. Asociaţia pregăteşte apariţia sintezei psihice superioare, grupând—în virtutea legilor ei—

de funcţiune—şi se exercită asupra tuturor fenomenelor sufleteşti. Nici un element spiritual, dela sensaţii şi simplele stări efective până la procesele complicate ale judecăţii şi raţionamentului, nu se poate abstrage acestei funcţii spirituale. Asociaţia pregăteşte apariţia sintezei psihice superioare, grupând—în virtutea legilor ei—

toate datele conştiente: percepţii, reprezentări şi idei.

ciaţionistă păstrase numai pe aceia a contiguităţii în spaţiu şi timp. Psihologia contemporană a redus-o şi pe aceasta la principiul „unităţii de conştiinţă", care constituie condiţia fundamentală şi raţiunea explicativă a asociaţiilor psihice [28]).

Cu toate că se poate vorbi de asociaţii chiar în domeniul celor mai simple stări fisiologice, ce au un cât de slab ecou în sensibilitatea umană, totuşi funcţia asociativă se afirmă mai puternic dela apariţia „complexelor" sufleteşti. Aci, ea aduce o notă de precizie remarcabilă, fixând relaţiile între diferitele fenomene de cunoaştere în raport cu necesitatea logică şi cu economia efortului de gândire.

Un element determinant pentru asociaţie e— după opiniunea lui *G. Th. Fechner*—gradul de plăcere, directă sau indirectă, ce rezultă din gruparea elementelor psihice. Pentru reprezentaţii psihologiei diferenţiale şi tipologice: W. Stern, Fr. Paulhan, Heymans—funcţia de selecţie a datelor asociative este datorită tipului psihologic şi structurii mentale a indivizilor.

In domeniul creaţiei artistice asociaţia devine o operaţie mintală superioară, ce intervine în actualizarea reprezentărilor pentru construcţia artei. Contribuţia ei e cu atât mai activă cu cât înlănţuirea elementelor imaginaţiei e mai complicată şi neobişnuită. In acest sens afirmase *Ribot* valoarea prinicipiului asociaţiei de idei în combinarea imaginilor rămas în conştiinţă din

---

28) *C. Rădulescu Motru*: Curs de psihologie. Bucureşti,

telor asociative este datorită tipului psihologic şi structurii mentale a indivizilor.

In domeniul creaţiei artistice asociaţia devine o operaţie mintală superioară, ce intervine în actualizarea reprezentărilor pentru construcţia artei. Contribuţia ei e cu atât mai activă cu cât înlănţuirea elementelor imaginaţiei e mai complicată şi neobişnuită. In acest sens afirmase

experienţa anterioară. Gruparea acestor imagini păstrează, în mod obişnuit, ordinea concretă neschimbată; numai afectele, ce le însoţesc, modifică raportul dintre ele, pregătind apariţia unor combinaţii originale, distincte şi fără corespondent în lumea realităţii externe [29]).

Principiul asociaţiei însă, nu poate explica, integral, formele variate ale regrupării imaginilor, căci—după cum observă d-l *T. Vianu*—„în procesul fantasiei artistice nu se arată serii de imagini, ci întreguri organice de ale lor" [30]). Or, asociaţiile păstrează ca procedeu psihic în genere caracterul de succesiune al imaginilor, deşi psihologi excelenţi—cum au fost *Ebinghaus, Ed. Claparède* ş. a.,—au încercat să le prezinte ca produs al unui proces de „simultaneitate". Singure, asociaţiile *simultane,* aşa cum le-a conceput *W. Wundt,* pot răspunde necesităţilor mecanismului psihic al fantasiei: „contopirile" şi „complicaţiile" în domeniul sensibilităţii—şi „asimilaţiile" ce realizează un proces mixt de asociere a datelor sensoriale cu elementele reproductive [31]).

In lucrarea sa „Psihologia artei" esteticianul german *Müller-Freienfels* a clasificat asociaţiile în câteva categorii bine distincte [32]). După el, există în primul rând asociaţii *universale,* în funcţie de raporturile de generalitate ale datelor cunoş-

---

29) *Th. Ribot:* Essai sur l'imagination créatrice. Paris, F. Alcan, 1908, p. 31 şi urm.

30) *T. Vianu:* Op. cit, II, p. 31.

31) *Ibidem.*

In lucrarea sa „Psihologia artei" esteticianul german *Müller-Freienfels* a clasificat asociaţiile în câteva categorii bine distincte [32]). După el, există în primul rând asociaţii *universale,* în funcţie de raporturile de generalitate ale datelor cunoş-

tinţei, în care subiectivismul este exclus. Apoi: asociaţii *generale*, capabile de a fixa raporturi de valoare obiective şi generale; şi, în sfârşit, asociaţii *individuale*, ce aparţin—în mod exclusiv—domeniului manifestărilor artistice. Acest ultim fel de asociaţii se bazează pe o intimă dependenţă a factorilor subiectivi şi nu pot fi împiedecate de mecanismul exterior al evaluărilor deja obiectivate. Ele corespund, în mare măsură, afinităţilor spirituale şi gustului artistic personal.

Această clasificare poate apare arbitrară, dacă—alături de intuiţia brută—considerăm factorul critic şi intelectual. In adevăr, rolul spiritului e în fond—acela de explicare şi interpretare a valorii artistice. Funcţia asociativă îi pune la dispoziţie elementele aprecierii. Dar factorii subiectivi îi opun disocierea arbitrară şi personală, efectuată în condiţii de subiectivism necontrolat. De aceia—chiar admise—asociaţiile individuale trebuiesc privite cu rezervă şi considerate ca instrument efemer în creaţie, până la verificarea obiectivă a spiritului critic şi realist. Pentrucă, în fond, intuiţia primară e o realitate complect deosebită de percepţia prelucrată de factorii intelectuali. „Raportul dela percepţia primitivă la aceia analizată nu e dela o sumă la elementele sale, ci aceia a două tipuri de structură deosebită"—spune *H. Delacroix*[33]).

*

* *

Rolul asociaţiei în procesul creaţiei artistice e

în fond, intuiţia primară e o realitate complect deosebită de percepţia prelucrată de factorii intelectuali. „Raportul dela percepţia primitivă la aceia analizată nu e dela o sumă la elementele sale, ci aceia a două tipuri de structură deosebită"—spune *H. Delacroix*[33]).

*

* *

Rolul asociaţiei în procesul creaţiei artistice e

cu atât mai însemnat cu cât elaborarea operei de artă cuprinde un interval de timp mai întins.

In adevăr, în calea clarificării formelor apar continuu dificultăţile ordonării şi ale clasificării materialului utilizat. Imaginile nu îşi păstrează nici ordinea, nici gradul de claritate, nici configuraţia, sub care apar în primul moment. Invingându-se pe sine, descoperindu-se treptat, spiritul urmăreşte stabilirea de raporturi continui, noui şi deosebite, pentru a asigura caracterul de originalitate operei zămislite. Ideia însă, oricât apare de limpede şi precisă, nu îşi primeşte forma definitivă decât în contactul cu materialul sensibil. In muzică ea încearcă să găsească simboluri concrete, prin care să exprime semnificaţia ei efectivă. In poezie, ea reclamă cuvinte şi urmăreşte gruparea lor după un sens logic, respectând modalităţile artei poetice. In plastică, ideia primeşte forma concretă a materialului, în care e transpusă. Peste tot, în procesul creaţiei, se constată un efort imens pentru găsirea formelor de expresie, perfect adecvate ideii abstracte. Căci „nu e nimeni stăpânul gândirii decât în clipa, în care este complect stăpân al formei" [34]).

*

* *

Romantismul afirmase valoarea sentimentului debordant în creaţia operei de artă. *Schelling, Schiller, Schlegel,* ca şi *V. Hugo, Th. Gauthier* şi

* *

Romantismul afirmase valoarea sentimentului debordant în creaţia operei de artă. *Schelling, Schiller, Schlegel,* ca şi *V. Hugo, Th. Gauthier* şi

George Sand, au reclamat cu elan drepturile sen-

---

34) *Schumann:* Rev. musicale, 1925, p. 141, cf. H. Delacroix, op. cit., p. 209.

timentului şi ale pasiunii, reţinute prea mult de funcţia critică a raţiunii. Dar în fond, remarcă *H. Delacroix,* „exuberanţa afectivă, descărcarea afectivă, suportă mai întâiu zăgazul inteligenţii şi i se supun, pentru a se complica şi a se îmbogăţi sub acţiunea inteligenţii" [35]).

Purificat, sublimat, uşurat de greutatea sa primară, sentimentul se exprimă apoi, sub formă rafinată, superioară. Dar adesea fondul său plin şi apăsător nu găseşte mijlocul de a se dilua în forme artistice. E rolul factorului intelectual de a-i creia cadre noui, de a-l însoţi cu reprezentări plastice, de a construi o adevărată arhitectonică, precisă şi raţională. In acest scop, artistul utilizează asociaţii *dinamice* sau *spaţiale* pentru a găsi calea exprimării adecvate fără a micşora valoarea autentică a conţinutului interior. *H. Bergson* şi *Fr. Nietzsche*—gânditori de formaţie şi structură psihică complect deosebită—au criticat tiparele tradiţionale ale expresiei intelectualiste, dar—în fapt—au utilizat aceleaşi mijloace, îmbogăţindu-le cu darul personalităţii lor originale şi creatoare.

Factorul intelectual complectează cu elemente noui şi personale sesizarea operei de artă. Căci opera de artă nu este statică şi definitivă. Ea apare veşnic nouă şi actuală graţie ingeniozităţii spiritului contemplator. Talentul de a descoperi aspecte inedite, plăcerea inteligentă de a le combina pentru a realiza maximum de efect artistic, aparţine factorului critic şi inovator.

noui şi personale sesizarea operei de artă. Căci opera de artă nu este statică şi definitivă. Ea apare veşnic nouă şi actuală graţie ingeniozităţii spiritului contemplator. Talentul de a descoperi aspecte inedite, plăcerea inteligentă de a le combina pentru a realiza maximum de efect artistic,

Fondul artei este constituit de idei, sentimente şi elemente de fantasie. *V. Hugo* spunea că emoţia

---

35) *H. Delacroix:* op. cit., p. 305.

şi iubirea sunt eterne prin fondul lor de idei. Şi astăzi, când tehnica artistică este atât de desvoltată, trebuie totuşi să recunoaştem, că—în genere—conţinutul intelectual e unul din mijloacele cele mai eficace de a împiedica banalitatea expresiei artistice prin repetiţie şi usaj. Căci, în fond, „nu masa sensaţiilor, ci a ideilor ce reacţionează asupra sentimentelor, ne interesează"—scria *Guyau* cu o vădită preocupare intelectualistă. „Iubirea de ştiinţă şi sentimentul filosofic pot transforma arta neîncetat..... şi prin aceasta noi vedem cât mai mult univers în cea mai neînsemnată fiinţă individuală" [36]).

Fără îndoială, factorul intelectual e marea rezervă de imagini şi idei, de raporturi şi interpretări variate şi originale. El urmăreşte realizarea armoniei artistice în opera concretă. Dar adesea, adaptarea unui sentiment sau unei idei la o expresie exterioară constituie o dificultate imensă pentru artist. Căci valoarea unei opere de artă e în directă dependenţă de modalitatea manifestării exterioare.

Ideile morale, religioase sau sociale, ce intră în sfera largă a noţiunii de „fond idealist" „nu corespund conceptului de factor „intelectualist" —în sensul utilizat în prezentul capitol. Ele constituie mai curând un factor „anestetic", pe care

stituie mai curând un factor „anestetic", pe care

tehnica artistică îl valorifică numai accidental. „Valoarea estetică a unui sentiment nu se măsoară după moralitatea sa, ci după bogăţia şi

---

36) *J. M. Guyau:* op. cit., p. 64.

armonia corpului de imagini, pe care îl poate el organiza" [37]).

Iată o distincție, care îmi apare necesară și logică atunci când voim să precizăm rolul, pe care îl are factorul intelectual în sesizarea și interpretarea operei de artă. Ea tinde să delimiteze interesul artistic la fondul pur intelectualist, îndepărtând atenția și valorificarea estetică de elementele variate și „contingente" valorilor intelectuale propriu-zise.

Deși prezent în toate domeniile artei, este firesc ca factorul intelectual să apară cu mai multă precizie și continuitate în literatură. Literatura presupune afirmarea unor „idei conducătoare", ce își găsesc cadrul și expresia concretă în construcții artistice, fictive sau realiste. După gen și tip, se poate spune că viața operilor literare e în funcție de trăinicia și originalitatea ideilor exprimate. *G. Flaubert* va trezi întotdeauna cultul frumuseții pure, al melodiei sonore și al imaginei colorate, pe când *Molière, Shakespeare* sau *Th.. Mann* vor trăi prin valoarea ideilor, sentimentelor și tipurilor epocii, viabile și reale.

Literatura fără idei e simplă pictură a mediului natural. Și dacă plastica își poate permite realizări tehnice în ele—însile, forma literară cea mai perfectă, cea mai pură, se resimte greu de lipsa fondului de idei, pe care în nici un caz nu îl poate înlocui. Dovada e însuși criteriul cel mai general al valorificării literare, care indică

---

37) *G. Séailles:* L'origine et les destinées de l'art, Paris, F. Alcan, 1925, p. 11 și urm.

Shakespeare sau *Th.. Mann* vor trăi prin valoarea ideilor, sentimentelor și tipurilor epocii, viabile și reale.

Literatura fără idei e simplă pictură a mediului natural. Și dacă plastica își poate permite rea-

corespondenţa şi armonia perfectă între fondul interior al artistului şi realizarea tehnică exterioară.

In sfârşit, factorul intelectual în literatură e complectat de explicările de ordin biografic. Biografiile oamenilor excepţionali au devenit un mijloc de înţelegere a condiţiilor de desvoltare a artei. Evident, nu orice amănunt constituie o indicaţie pentru interpretarea artei, dar mici detalii—în aparenţă neînsemnate şi fără valoare obiectivă—elimină adesea elemente contradictorii, contribuind la rezolvarea controverselor literare. Amintirile lui *F. Dostoiewschi,* „Jurnalul" lui *L. da Vinci* sau al *Katerinei Mansfield,* „Corespondenţa" lui *Goethe* cu *Eckermann* sau amintirile lui *Bourdelle* despre *A. Rodin*[38]), conţin date ce explică nu numai factura personală a operei, ci şi consideraţii generale asupra creaţiei artistice.

Există cazuri în care artistul nu exprimă în opera sa decât date asupra propriei lui existenţi. Dar *Flaubert* spune cu drept cuvânt că „nu trebuie să ne descriem pe noi. Artistul trebuie să fie în opera sa ca D-zeu în creaţie, invizibil şi atot—puternic; să fie simţit peste tot, dar să nu fie văzut nicăiri"[39]). Fireşte, jurnalul sau corespondenţa artistului pot prezenta documente mai realiste sau mai valabile decât opera însăşi. Căci, în clipa creaţiei literare, „starea de entu-

---

38) *A. Bourdelle:* La sculpture et Rodin, Paris, Emile Paul, 1937.

39) *G. Flaubert:* Correspondance, III, cf. Delacroix, op. cit., p. 163.

ziasm poetic e o stare de vis"—spunea *Hebbel;* astfel încât va trebui multă putere introspectivă şi excelentă memorie, artistului, pentru a putea reconstitui ulterior propriile lui stări sufleteşti. Insfârşit, privite din afară, fenomenele psihice subiective apar asemeni unor revelaţii pe care spiritul critic şi analist, oricât ar fi de vigilent, nu le poate pătrunde fără destăinuirea confidenţei artistului. De aceia, factorul intelectualist —insistent şi documentat—oferă şi sub acest aspect, un instrument de informaţie complex şi fecund.

La încheierea acestui capitol accentuez rolul factorului intelectual în elaborarea *judecăţilor de valoare.*

Am arătat într'un capitol anterior, că funcţia artistică presupune o valorificare *specifică,* lipsită de amestecul factorului concret şi de elementele materialiste. Criteriile aprecierii artei— în raport cu determinarea caracterelor sau în funcţie de acordul operă-artist—reprezintă o atitudine spirituală pură, în afară de orice valoare materială.

Factorul intelectualist are destinul de a pregăti şi asigura această atitudine de perfectă eliberare şi autonomie spirituală. El contribuie la valorificarea obiectivă a operei de artă în raport cu elementele cunoştinţei, cu datele afective şi materială.

Factorul intelectualist are destinul de a pregăti şi asigura această atitudine de perfectă eliberare şi autonomie spirituală. El contribuie la valorificarea obiectivă a operei de artă în raport cu elementele cunoştinţei, cu datele afective şi cu mijloacele proprii de exprimare.

Dar în emiterea unei aprecieri estetice intervin multiple şi variate tendinţe de valorificare, care contribuie la elaborarea şi fixarea diferitelor tipuri de judecăţi.

:acteriza tipul şi valoarea unei opere de artă, trebuie să menţionăm astfel, judecăţile de *valorizare* sau de *perfecţiune,* care constată participarea sau lipsa de participare a operei la valoarea estetică. In cadrul judecăţilor de valorizare distingem *judecăţile de ierarhizare,* în care valorificarea e relativă, obiectivă sau subiectivă, judecăţile de *compensaţie,* de *caracterizare* şi în sfârşit—acele de *motivaţie,* rezultate din asocierea judecăţilor de caracterizare cu alte tipuri de judecăţi [40]).

Toate aceste tipuri de judecăţi exprimă diferitele forme de spiritualizare ale atitudinii estetice şi constituie o dovadă de rafinamentul şi nuanţarea subtilă a funcţiei de valorificare artistică.

*

* *

O problemă, pe care o menţionăm numai în rândurile de faţă, o constituie psihologia tipurilor de artă, aşa cum apar ele în realizarea procesului de creaţie artistică.

Psihologia diferenţială şi tipologică a făcut în ultimul timp, progrese atât de mari, încât azi nu mai putem concepe un tip general şi comun pentru manifestarea individualităţilor creatoare în domeniul artistic.

Printre cele mai caracteristice tipuri de realizare estetică deosebim, în primul rând, tipul *abstract* şi tipul *concret,* corespunzător tipului *reflexiv*—înclinat către idei generale,—care se

---

40) Această clasificare a judecăţilor de valoare aparţine D-lui *T. Vianu:* op. cit., II, p. 161—166.

opune tipului *intuitiv*—menţionate în clasificarea lui R. *Müller-Freienfels* [41]).

In sfârşit, pentru a ilustra diferitele moduri de înţelegere şi viziune a lumii, menţionăm tipurile de realizare artistică descrise şi prezentate cu o amplă exemplificare—de D-l *L. Rusu* [42]). In concepţia acestui estetician, fondul sufletesc al artistului se manifestă—în urma unui sbucium profund—prin intermediul a trei tipuri artistice deosebite. In primul rând e tipul *simpatetic*—ilustrat de: *Lamartine, Raffael*—ce exprimă o atitudine de înţelegere şi acord cu lumea înconjurătoare. In al doilea rând se afirmă tipul *demoniac* cu cele două forme de manifestare ale sale: tipul demoniac *echilibrat—Goethe, Bach*—care îşi găseşte echilibrul în opera realizată şi tipul demoniac *anarhic—Ch. Baudelaire, Beethoven*—la care agitaţia în interpretarea universului e atât de puternică, încât se reflectă intens în opera sa, anarhică şi turburătoare.

Firește aceste tipuri exprimă necesitatea şi forma de manifestare a inspiraţiei în raport cu structura temperamentală. Dar factorul intelectualist, modelator şi activ, contribuie la fixarea modalităţilor de exprimare şi găseşte tiparul, în care se precizează valorile artistice universale.

modalităţilor de exprimare şi găseşte tiparul, în care se precizează valorile artistice universale.

---

41) Op. cit.
42) *L Rusu*; Op. cit. p. 385 şi urm.

5. Imaginația creatoare.

Multiplicitatea aspectelor complexe și variate ale realității constituesc pentru artist o permanentă tentație de reprezentare artistică.

Ele oferă, în același timp, o imensă sursă de inspirație și prelucrare tehnică în raport cu viziunea și imaginile personale ale spiritului creator, pentru care nu există delimitare și rezistență—pe lângă dificultățile materialului concret—decât în limitele propriilor funcții sufle tești. „Frumusețea e în noi, după cum noi suntem ea-însăși"—scrie un estetician contemporan [43]). Dar—pentru a ajunge la construcția unei lumi noui—e necesară o funcție psihică de valoare excepțională, dotată cu forță de creație și reprezentare originală. Fenomenele rudimentare de percepție sensibilă, ca și funcția memorială, sunt insuficiente. Ele nu pot decât pregăti calea unor „sinteze" superioare, pe care le realizează *imaginația*.

Este evident că această funcție spirituală, pe care psihologia a privit-o adesea ca pe o facultate abstractă și ideală—în orice caz lipsită de contact cu factorul sensorial și perceptiv—operează cu datele puse la dispoziție de percepție și de imaginile memoriale. Dar ea nu poate păstra intact caracterul reprezentărilor primite dela percepția realității brute. Mecanismul ei

---

43) *G. Séailles:* Essai sur le génie dans l'art, Alcan, Paris, 1885, Intr. p. XI.

psihologic impune modificarea datelor anterioare şi *combinarea* lor originală în noui „complexe" sufleteşti.

Este deci explicabil, ca valoarea imaginaţiei să fie cu atât mai accentuată cu cât construcţia spirituală este produsul unei personalităţi mai puternice, a cărei activitate psihică se îndeplineşte în mod spontan şi desăvârşit. Dar o astfel de forţă creatoare se afirmă, în mod excepţional, numai în personalitatea de *„geniu"*, ce întrupează fecunditatea spiritului constructiv.

In faţa lumii reale şi comune se ridică deci spiritul creator al unei noui ordini, al unei armonii superioare. El îşi satisface nevoia de creaţie prin construcţia operei de artă. „Spiritul nu reflectă lumea, ci o creiază; primul său act e o sforţare către armonie; el începe să trăiască, realizând frumuseţea" [44])—remarcă acelaş estetician, înclinat către metafizică. In acelaş sens, filosofii romantici post-kantinieni: *Fichte, Hegel,* dar mai ales *Schelling,* au afirmat caracterul „naiv" şi „spontan" al geniului, spirit nealterat ce se degradează în contactul cu lumea materială.

Dar chiar renunţând la atitudinea de pură abstracţiune, pe care o exprimă concepţiile romantice ale secolului al XIX-lea, nu putem face abstracţie de propriile constatări ale artiştilor. In adevăr, artistul nu se mulţumeşte cu lumea aparenţelor sensibile—mai totdeauna. „Liniile şi nuanţele nu sunt pentru noi decât realităţi ascunse. Dincolo de suprafeţe, privirile noastre se confundă până în spirit şi, când apoi reproducem

---

44) Ibidem.

şi „spontan" al geniului, spirit nealterat ce se degradează în contactul cu lumea materială.

Dar chiar renunţând la atitudinea de pură abstracţiune, pe care o exprimă concepţiile romantice ale secolului al XIX-lea, nu putem face abstracţie de propriile constatări ale artiştilor. In adevăr, artistul nu se mulţumeşte cu lumea

contururile, le îmbogăţim conţinutul spiritual, pe care îl acopăr [45]).

Aceasta e o atitudine mistică, de adorare a forţelor supra—sensibile, ce duce la personificarea lumii reale, dar care constituie în acelaş timp una din cele mai generale stări sufleteşti, în cadrul căreia se desvoltă inspiraţia. Ea presupune uneori, o exprimare confuză şi insesizabilă graţie comunităţii mistice cu Divinitatea, alteori o reprezentare subiectivă şi personală, pe care nici limbajul, nici simbolurile curente, nu reuşesc să o explice cu claritate. Dar formele superioare de manifestare artistică se emancipează curând, lăsând în urma lor această comuniune cu misterul ca prim contact al spiritului cu lumea realităţii concrete.

Imaginaţia, care—sub anumite forme de construcţie ireală—face loc fantasiei, e un proces general pentru mentalitatea umană. Il întâlnim în viaţa spirituală a copilului ca şi a tipului primitiv. Iar rolul, pe care îl îndeplineşte această funcţie de *„sinteză"*, este atât de însemnat pentru viaţa psihică în sine, încât anomaliile ei sunt un simptom de desagregare a personalităţii—după cum constată psihologul francez Dr. *Pierre Janet* [46]).

In istoria gândirii filosofice imaginaţia a fost variat interpretată. Negată de asociaţionişti dar prezentă chiar în filosofia lui *J. St. Mill;* ea a reapărut cu strălucire în filosofia romantică pen-

funcţie de *„sinteză"*, este atât de însemnat pentru viaţa psihică în sine, încât anomaliile ei sunt un simptom de desagregare a personalităţii—după cum constată psihologul francez Dr. *Pierre Janet* [46]).

In istoria gândirii filosofice imaginaţia a fost variat interpretată. Negată de asociaţionişti dar prezentă chiar în filosofia lui *J. St. Mill;* ea a reapărut cu strălucire în filosofia romantică pen-

truca să ocupe astăzi un loc preponderent în concepţiile intuiţioniste.

Spre deosebire de interpretările secolului trecut, ce exprimau punctul de vedere „*substanţialist*", sinteza psihică pe care o realizează imaginaţia, e concepută astăzi ca o activitate de integrare a tuturor funcţiilor sufleteşti. Ea creiază „complexe" şi „sinteze" de imagini specifice, esenţial deosebite de realitatea elementelor componente. In contrast cu datele reale, imaginaţia presupune un element „intenţional" permanent, care o menţine în activitate continuă. Din această cauză ea poate realiza o complectare a cunoaşterii, aducând explicări veridice şi pozitive în domeniul fenomenelor ce se găsesc încă în faza interpretării ipotetice.

* * *

Ceiace caracterizează în primul rând imaginaţia, este faptul că ea nu operează cu noţiuni abstracte, ci numai cu imagini. Evident, uneori aceste imagini sunt simple fenomene de persistenţă a „sensaţiilor prelungite", dar câteodată ele primesc înfăţişarea unor simboluri propriuzise.

Psihologia modernă a fixat distincţiunea între diferitele feluri de imagini în raport cu caracterizise.

Psihologia modernă a fixat distincţiunea între diferitele feluri de imagini în raport cu caracterele lor deosebite. Astfel, plecând dela formele reduse ale imaginii sensoriale, în cadrul căreia încă putem distinge *imaginile consecutive,* imediate, sau acele pe care psihologul german *Jänsch* le-a denumit „eidetice", întâlnim tipul „*imaginii—reprezentare*" şi în sfârşit forma superioară a *imaginii sintetice* şi creatoare. In pro-

cesul construcțiilor imaginative intră toate aceste imagini intermediare, ce urmăresc realizarea unei sinteze „intenționale", dar imaginația creatoare operează numai cu imaginile sintetice, capabile de a realiza combinații originale în virtutea funcției *asociative*. Căci fără această ultimă etapă, produsele imaginației nu pot atinge valoarea unor construcții mentale originale. Cu atât mai mult în inspirația artistică reprezentarea finală este rezultatul unui șir de imagini concrete și intermediare, ce sfârșesc într'o reprezentare distinctă, esențial deosebită de tipul imaginilor întâlnite în realitatea curentă.

Pentru cercetătorul atent, în procesul imaginației creatoare se deosebesc nu numai fenomene de asociație și sinteză, ci—în același timp—„disociații" care lărgesc mult posibilitatea de integrare și complectare a faptelor sufletești. *Disociația* constituie primul termen al alternanței psihice, în crearea combinărilor specifice ale imaginației. Ea este determinată în genere de elemente intelectuale, abondente și inovatoare—și de variate stări afective.

Raporturile dintre imaginație și factorul memorial sunt atât de apropiate, încât uneori funcția imaginativă nu reușește decât să se alimenteze din datele anterior dobândite de conștiință și conservate în cadrele memoriei propriu-zise. *W. Dilthey* a arătat că nu există imaginație fără memorie, după cum nu există memorie fără imaginație. Amintirea suferă adesea o adevărată metamorfoză. Recunoașterea acestui fapt indică legătura indisolubilă între fenomenele cele mai rudimentare ale vieții sufletești și produsele cele

mai înalte ale funcţiunilor noastre creatoare[47]). Imaginaţia îmbogăţeşte datele memoriale, pe care le transformă în virtutea unei generale dispoziţii mentale, în timp ce memoria creiază adesea cadrul necesar pentru reproducerea imaginilor artistice.

In fine, un element decisiv în procesul imaginaţiei creatoare e *sentimentul*. Căci afectivitatea este—pentru viaţa sufletească în general—impulsul dominant către acţiune. Pasiunea pentru studiul şi verificarea ipotezei, sau numai pentru lansarea ei, reprezintă—sub formă pregnantă şi în proporţii remarcabile—contribuţia sentimentului; conceput fie ca material, fie ca mijloc determinant în acţiune.

Romanticii au pus continuu, accentul pe valoarea creatoare a afectivităţii. Esteticianii antiintelectualişti deasemeni au dat prioritate factorului afectiv în construcţiile imaginaţiei. *Nietzsche* a vorbit de acea „mare iubire"—adevărată pasiune în realizarea acţiunilor excepţionale—puternic sentiment de solidaritate cu scopul şi mijloacele propuse. Dar sentimentul creator poate fi aci o simplă dispoziţie afectivă, durere sau bucurie, emoţie ce intră ca material în construcţia operei de artă.

In acest caz este cert, că afectele constituie un punct de sprijin pentru combinarea elementelor psihice disparate. Dar pentru ca opera imaginaţiei să fie mai fecundă trebuie ca imaginile ac-

mijloacele propuse. Dar sentimentul creator poate fi aci o simplă dispoziţie afectivă, durere sau bucurie, emoţie ce intră ca material în construcţia operei de artă.

In acest caz este cert, că afectele constituie un punct de sprijin pentru combinarea elementelor psihice disparate. Dar pentru ca opera imaginaţiei să fie mai fecundă trebuie ca imaginile actuale să aibă un fond de stări afective asemănă-

---

47) *W. Dilthey*: Das Erlebnis und die Dichtung, p. 182.

toare. De aceia *Th. Ribot* a susţinut că la baza grupării imaginilor e funcţia *asociaţiei*—sub diferitele ei forme,—care uşurează combinarea materialului imaginaţiei şi fantasiei în forme noui, neîntâlnite în realitate. In special, tipul de imaginaţie *difluentă,* în care predomină reveria, spiritul romanesc şi himeric şi un subiectivism marcat, presupune asociaţiile cele mai puţin riguroase[48]). Deasemeni între imaginaţia „intuitivă"—„sintetică"—şi aceia ce se desvoltă pe bază de „combinaţiuni", reflecţie şi discursivitate, distincţia constă mai curând în mecanismul psihic complect antagonist decât în deosebiri calitative. In sfârşit, imaginaţia „critică" parcurge două perioade—separate de o fază „critică", graţie căreia ea primeşte, în ultima etapă, o formă logică şi raţională[49]).

Imaginaţia utilizează în general materialul primit din experienţă; dar—în afară de el şi depăşindu-l—ea desvoltă în mod deosebit şi original, anumite date generale ale spiritului uman. Aceste „teme" constituie materialul comun, din care artistul realizează construcţia personală graţie nuanţării subiective şi tipizării caracterelor, graţie îmbinării proprii sau grupării variate a elementelor.

Imaginaţia creatoare e deci, o funcţie generală, în care artistul introduce viziunea lui personală asemeni unui corectiv, ce schimbă complect aspectul lumii şi realităţii exterioare. In raportul

---

48) *Th. Ribot:* Essai sur l'imagination créatrice, Paris, Alcan, 1908, p. 164 şi urm.

49) *Th. Ribot:* Op. cit. p. 138.

dintre imagini pe de o parte, dintre imagini și spiritul critic pe de alta, rezidă întreaga explicație a valorii specifice și caracterului distinctiv al creației artistice.

*

* *

Urmărind, în continuare, examinarea mecanismului psihologic al imaginației, vom menționa dublul proces: *descompunerea* grupărilor de imagini și *reconstruirea* elementelor disparate în combinațiuni noui, pe care l-a remarcat *Ribot* încă la finele secolului trecut.

Punctul de plecare al acestui proces e, în majoritatea cazurilor, de natură inconștientă. Starea predominantă este o vagă dispoziție afectivă, incapabilă de a fi tradusă în imagini cu claritate și conștiință. Disociația elementelor grupate obiectiv în lumea realității sensibile se face sub presiunea unei dispoziții confuze și subiective.

In această fază imaginația inconștientă se indentifică cu inspirația. De aceia, pentru a avea o semnificație, părțile componente trebue să aștepte momentul regrupării într'o sinteză nouă. Această regrupare se face datorită fondului afectiv, determinant și intens—și în raport cu tendința de combinare a imaginilor existente, tepte momentul regrupării într'o sinteză nouă. Această regrupare se face datorită fondului afectiv, determinant și intens—și în raport cu tendința de combinare a imaginilor existente, imprimată de forța creatoare a eu-lui.

In această prelucrare a materialului psihic, alături de emoția estetică care are un rol hotărâtor, intervin și formele apriorice ale inteligenții. „Spiritul întreg participă la construcția sa... Marile legi generale ale sensibilității estetice, marile legi de construcție ale spațiului și tim-

pului, marile principii ale ordinei logice stăpânesc şi comandă întreaga realitate estetică" [50]).

O întreagă „simbolică" intelectuală tinde la construcţia şi apoi la interpretarea nouei lumi construite.

Astfel „imaginaţia aspiră la complectarea şi depăşirea sentimentului estetic definit şi la învăluirea lui într'un fel de sentiment general şi universal"[51]). Trebuie să remarcăm că estetica germană a „simpatiei simbolice", cu aspiraţia sa către universal şi nota sa mistică şi animistă, nu este prea departe de această concepţie, la care intuitiv au ajuns poeţi şi artişti de talia lui *Schiller, Baudelaire* sau *Rodin.*

Faza conştientă a imaginaţiei creatoare se deosebeşte de inspiraţia fluidă şi inconştientă, printr'o clarificare a procesului constructiv. Acum apare „invenţia" conştientă, dispoziţia precisă şi clară, în care distingem câteva momente caracteristice.

In primul rând apare necesitatea *„punerei problemei"*, după care urmează: *reflecţia, soluţionarea* şi în sfârşit *verificarea* procesului efectuat [52]). Dacă ultimele operaţii se întâlnesc în orice procese de „invenţie" mentală—„punerea problemei" reprezintă o atitudine intenţională, specifică fazei conştiente a imaginatiei crea-

orice procese de „invenţie" mentală—„punerea problemei" reprezintă o atitudine intenţională, specifică fazei conştiente a imaginaţiei crea-

toare. Aci soluţia problemei nu mai e produsul unui joc liber al imaginilor, ci ea cores-

---

50) *H. Delacroix:* Op. cit., p. 365.
51) *Idem,* p. 367.
52) *M. Ralea:* Curs inedit de psihologie la Univ. din Iaşi.

punde unei serii de scheme şi asociaţii conştiente, în care fiecare imagine capătă semnificaţie simbolică şi obiectivă. Astfel, construcţiile mentale pregătesc elaborarea tehnică şi obiectivă, în care se întrevăd ulterior ordinea şi stabilitatea spiritului creator.

In procesul creaţiei estetice *Max Dessoir* a distins patru momente deosebite[53]).

In primul rând, e o perioadă de sguduire şi de *iluminare* („Aufklärung"), care manifestă apariţia spontană a „ideii" în starea amorfă şi confuză a inspiraţiei şi constituie cel dintâiu moment al creaţiei. E un moment decisiv, pe care reprezentanţii esteticei mistice şi subiective au considerat-o ca o adevărată „iluminare"—o viziune prematură dar integrală a operei de artă.

In al doilea rând apare fenomenul intelectual pur: *„concepţia"* fenomenului estetic, pe care elaborarea tehnică urmează să îl transpună în lumea obiectelor materiale. Apoi urmează *„schema"*, ce constituie reprezentarea sintetică a artei în actul de creaţie până în momentul efectuării complecte—şi în sfârşit *„realizarea"*, faza finală a procesului creator, care prezintă forma materializată a imaginaţiei.

Aceasta e prezentarea cea mai clară şi explicită a fazelor procesului creaţiei artistice.

*

rializată a imaginaţiei.

Aceasta e prezentarea cea mai clară şi explicită a fazelor procesului creaţiei artistice.

*

* *

Fără îndoială, invenţiunea conştientă este în funcţie de forţa originală a personalităţii. Graţie funcţiilor creatoare ale spiritului, invenţia atinge

---

53) *Max Dessoir:* Op. cit.

forme sintetice de manifestare, căci în genere: „orice creaţie imaginativă... reclamă un principiu de unitate". Şi: „acest principiu de unitate, centru de atracţie şi punct de sprijin în orice activitate a imaginaţiei creatoare, e—în construcţiile importante la care procedează ea—idealul" [54]). De altfel întreaga psihologie modernă, începând de la *W. Wundt* şi până azi, a avut—în mod constant—o atitudine contrară asociaţionismului secolului al XVIII-lea.

Interesantă este modalitatea de exprimare a invenţiei în domeniul artistic. Firește, în primul rând, mijloacele de expresie primesc forma simbolică, fie a metaforei individuale—fie a mitului colectiv. Ele păstrează nealterat fondul intelectual şi afectiv; dar „ideia dominantă se exprimă printr'o evocare şi o transpunere de imagini. Ea e o transfigurare"; căci invenţia artistică e colorată, concretă şi individuală [55]).

Dacă invenţia are caracter de inovaţie şi transpunere originală, aşa cum e în adevăr concepută în psihologia contemporată, atunci acest atribut al ei e produsul unei lungi serii de stări succesive. Aşa dar, ea presupune continuitate şi—oricât de atractivă ar fi concepţia intuiţionistă—din clipa, în care am admis că funcţia cea mai înaltă a invenţiei e „sinteza mentală", trebue să conchidem că imaginaţia operează cu date, anterior pregătite de funcţiile analitice ale spiritului. Ideia bergsoniană a „schemei dinamice" care asigură

---

54) *Th. Ribot:* Op. cit., p. 68.

al ei e produsul unei lungi serii de stări succesive. Aşa dar, ea presupune continuitate şi—oricât de atractivă ar fi concepţia intuiţionistă—din clipa, în care am admis că funcţia cea mai înaltă a invenţiei e „sinteza mentală", trebue să conchidem că imaginaţia operează cu date, anterior pregătite de funcţiile analitice ale spiritului. Ideia bergsoniană a „schemei dinamice" care asigură

trecerea către imaginea concretă într'un complex mai larg de stări sufleteşti e însă, fecundă. „Această schemă, definită în funcţie de imagini reale sau posibile, ca o *aşteptare* de imagini, fără a fi ea însăşi o imagine, organizează un joc mai mult sau mai puţin prelungit între imaginile capabile a veni să se însereze în ea... Ea prezintă în termeni de *devenire,* dinamic, ceiace imaginile ne prezintă ca *efectuat*, în stare statică" [56].

*

* *

Ca orice funcţie sufletească, imaginaţia artistică nu mai poate fi astăzi concepută în afară de „structura" psihică a individului. Ea poate fi caracterizată în raport cu diferitele *tipuri,* concretizate în indivizi dotaţi cu inclinaţii şi dispoziţii variate.

In afară de cele două tipuri de imaginaţie menţionate de *Ribot* acum trei decenii, imaginaţia *plastică* (frecventă în artele plastice, mituri) şi imaginaţia *difluentă,* cu fond afectiv (exprimată în poezie şi muzică), mult mai caracteristică este recenta clasificare, pe care o putem extrage din lucrarea psihologului german *R. Müller—Freienfels* „Psychologie der Kunst".

ler—Freienfels „Psychologie der Kunst".

Estetician subtil, Müller—Freienfels deosebeşte în primul rând, tipul de imaginaţie *statică,* căreia îi corespunde artistul plastic—şi *dinamică,* corespunzătoare artelor ce se bazează pe percepţii şi imagini kinestetice; apoi tipul *obiectiv* şi tipul

---

56) *Idem,* op. cit., p. 475.

subiectiv—deosebite după puterea de exprimare a adevărului în creaţie [57]).

In sfârşit, în cadrul factorilor asociativi: imaginaţia *tipică* şi *individuală,* [58]) bazate pe deosebirea structurală a sufletului omenesc, în sesizarea şi redarea operei artistice.

*

* *

Examinarea condiţiilor, în care se desvoltă funcţia imaginaţiei creatoare, ca şi a mecanismului de corelaţie cu celelalte funcţii mintale, ne-a prezentat o imagine clară a procesului sintetic, pe care-l realizează imaginaţia.

Tipurile de imaginaţie, ca şi momentele ei deosebite, au indicat rolul ei specific în domeniul artistic. Dar aplicaţiile imaginaţiei creatoare în artă sunt cu mult mai numeroase. Arta e domeniul în care imaginaţia găseşte cea mai întinsă valorificare. In muzică, în plastică, în poezie sau arte dinamice, există talente autentice, ce ilustrează diferitele tipuri de imaginaţie creatoare. Ea pregăteşte viziunea lumii, proprie fiecărui artist şi oferă mijloacele de înţelegere a realităţii, adăugând o notă originală sintezelor psihice, pe care se bazează invenţia şi creaţia propriu-zisă. De aceia, ecoul funcţiei imaginative se prelungeşte până în momentul elaborării artistice, în care apare adesea tipul imaginaţiei constructive.

---

57) R. Müller-Freienfels, op. cit. II, p 209 - 210.

58) Op. cit. I, p. 158 urm.

FACTORII PSIHICI COLECTIVI

1. Factorul mistic şi instinctiv în arta primitivă.

Cercetările etnografice şi sociologice ale epocii contemporane—adâncind cadrul social al vieţii popoarelor rudimentare—au ajuns la concluzia că mentalitatea primitivului diferă profund de aceia a tipului evoluat, ce a atins un anumit grad de cultură şi civilizaţie.

In adevăr, caracterul esenţial al vieţii psihice primitive e *misticismul,* ce stăpâneşte în mod constant şi absolut toate atitudinile sale în faţa realităţii înconjurătoare. In virtutea acestei interpretări mistice a universului, primitivul populează mediul ambiant cu forţe oculte, influenţabile dar invizibile, a căror acţiune trebuie prelează mediul ambiant cu forţe oculte, influenţabile dar invizibile, a căror acţiune trebuie prevenită şi împiedecată. Aci este originea întregii practici mistice şi tot aci e punctul de plecare al cultului şi riturilor magice, negative şi pozitive.

Un alt caracter al mentalităţii primitive în strânsă legătură cu misticismul e *concretismul* şi *realismul naiv* în cunoaşterea lumii sensibile. Dacă funcţiile sufleteşti ale primitivu-

lui determină o elaborare inițială, superioară prin gradul sensibilității primare aceleia a tipului civilizat, experiența lui nu se limitează la datele materiale, ci se dedublează continuându-se cu o experiență mistică. Cunoștința sensibilă, rămasă în sfera concretului, „aderă la obiectul ei" [1]) și rămâne complect străină de *generalizare* și elaborare sub formă de concepte. Primitivul nu are decât idei vagi, noțiuni ce n'au suferit întregul proces de obiectivare, păstrând încă posibilitatea de transformare, datorită fondului afectiv care e la baza oricărei reprezentări ale sale. De aceia, *anti-conceptualismul* primitiv este în funcție de o dispoziție esențială a sufletului său—cadrul general în care individul necivilizat își grupează reprezentările sale—denumită „categoria afectivă a supra-naturalului" [2]).

Această dispoziție a sufletului primitiv realizează un mod de înțelegere a vieții în afara sistemelor de idei abstracte, ce caracterizează mentalitatea civilizată. Ea oferă minții noastre, incapabilă să sesizeze mecanismul psihic primitiv, identificări incomprehensibile, diferențieri inacceptabile, suprimând contradicțiile care formează punctul nevralgic al operațiilor logice obișnuite. Cadrul afectiv al conștiinței primitive face posibilă acea misterioasă corespondență între ființe complect deosebite, pe care *Lévy-Bruhl*

incapabilă să sesizeze mecanismul psihic primitiv, identificări incomprehensibile, diferențieri inacceptabile, suprimând contradicțiile care formează punctul nevralgic al operațiilor logice obișnuite. Cadrul afectiv al conștiinței primitive face posibilă acea misterioasă corespondență între ființe complect deosebite, pe care *Lévy-Bruhl*

1) *L. Lévy-Bruhl:* La mythologie primitive, Paris, Al-

a denumit-o „legea participației”[3]) și—în virtutea căreia însușiri—realitățile cele mai diverse sunt unificate prin legături insesizabile: obiecte concrete, oameni și animale „*participă*” la aceiași realitate misterioasă.

Astfel mentalitatea primitivă, confuză și fluidă, globală, incapabilă de distincții și contradicții logice, apare dominată de misticism, de animismul forțelor invizibile înconjurătoare și de fondul afectiv al reprezentărilor sale, prea puțin deosebite de afectele propriu-zise și de actele concrete.

*

* *

Constatarea unor esențiale deosebiri între mentalitatea primitivă și cea civilizată atrage în mod fatal după ea, o situare distinctă a tuturor manifestărilor psihice și culturale ale primitivului în raport cu acele ale tipului civilizat. Religia, morala și dreptul, în societățile primitive, îmbracă aspecte profund deosebite de formele corespunzătoare, evoluate, ale societății actuale.

Dacă azi e definitiv admisă ideia că membrii societăților inferioare nu au, în mod obligator, aceleași manifestări psihice, același mod de a gândi și acționa ca noi, dacă se renunță deci la „*identitatea*” între primitiv și civilizat, e natural să observăm în ce măsură se manifestă această distincție în artă.

Mecanismul psihic al primitivului se reflectă în aceleași manifestări psihice, același mod de a gândi și acționa ca noi, dacă se renunță deci la „*identitatea*” între primitiv și civilizat, e natural să observăm în ce măsură se manifestă această distincție în artă.

Mecanismul psihic al primitivului se reflectă în toate manifestările sale. „Misticism” și „simbolism”, „concretism” și „afectivism”, sunt însușiri

---

3) *Idem*, op. cit.

ce caracterizează întreaga tehnică şi artă practică a popoarelor primitive.

Spre deosebire de arta popoarelor civilizate, arta rudimentară are un caracter ambiguu, confuz şi nedeterminat. Deşi nu atinge diversitatea de creaţie a artei evoluate, în care personalitatea artistului ca şi distincţiile de vârstă şi cultură creiază grade şi nuanţe remarcabile, ea nu poate fi redusă totuşi la un tip general şi invariabil, comun tuturor popoarelor necivilizate. In adevăr condiţiile mediului natural, factorii „anestetici", influenţele reciproce şi diferenţa stadiului de evoluţie mintală, impun artei primitive caractere distincte şi variate.

Pentru primitiv arta e o *funcţie necesară în practica vieţii*. Ea nu începe acolo unde încetează funcţia biologică şi utilitară, ci apare alături de ea, ca o complectare, o perfecţionare a ei, în vederea scopului urmărit.

Arta e „medicina" salvatoare a tribului, constând în rituri şi practici organice şi *mistice*. Ea e „ceremonia" de iniţiere a tinerilor în secretele mistice ale triburilor, căci acest eveniment—deşi are caracter religios—e, în formă, o adevărată reprezentaţie „mistică" constând în dansuri, cântece şi rostirea de formule magice. „Toate cere-

prezentaţie „mistică" constând în dansuri, cântece şi rostirea de formule magice. „Toate ceremoniile privitoare la naştere, moarte, reproducerea sau prinderea animalelor,... constau în mişcări, ritmuri, dansuri, strigăte, formule, cântece şi drame, care au drept scop creşterea forţelor vitale şi mistice... ale tribului"[4]). Arta primitivă

---

4) *R. Lenoir:* La mentalité primitive. Revue Phil. 1908, p. 221.

e deci, o *practică mistică,* o modalitate de a concentra forţa vitală din natură şi de a stabili noui „participaţii" între membrii tribului şi energia cosmică.

Dar arta e, în acelaş timp, la popoarele necivilizate, o adevărată *tehnică*. Ea se grefează pe începuturile de industrie rudimentară, asigurându-i—graţie mentalităţii mistice—o funcţie de o eficacitate necontestată. Ea apare ca o tehnică mistică, o formă de ceremonie religioasă cu scop biologic determinat, al cărei fond instinctiv şi utilitar se găseşte direct la antipodul operei de artă civilizată.

* * *

Dacă arta primitivă e direct influenţată de *misticismul* mentalităţii necivilizate, se pune problema în ce măsură intervine forţa mistică pentru a asigura eficacitatea creaţiilor ei; în ce limite avem dreptul de a presupune un stadiu *pre-estetic* în artă, corespunzător stadiului *pre-logic* al spiritului uman?

Fără îndoială, misticismul mentalităţii primitive nu răpeşte nimic din însuşirile fizice, mecanice ce constitue abilitatea artistului primitiv. „Oricât ar fi de încărcat cu relaţii mistice universul său, primitivul percepe perfect, acţionează cu o precizie rară şi—dacă explică succesul uneltelor şi armelor sale prin virtutea lor magică —el nu-şi pierde din această cauză îndemânarea cu care aruncă minunat „boomerang-ul" său" [5]). El învăluie instrumentul creiat într'o atmosferă

---

5) *M. Déat:* Sociologie, Paris, Alcan, 1930, p. 87.

simbolică şi-l presupune dotat cu mari virtuţi magice, fără a-i micşora practic funcţia lui mecanică. Numai ideea, ce şi-o face despre eficacitatea uneltelor sale, este determinată de misticism, căci eficacitatea unui instrument nu se poate obţine fără intervenţia forţelor invizibile [6]).

Tehnica nu este pentru primitiv, efectul unei *reflecţii,* ci acel al unei *intuiţii.* Peste tot îndemânarea manuală înlocueşte lipsurile mecanicei teoretice. „Cauzalitatea mecanică poate exista în stare latentă, legăturile cauzale pot fi cunoscute şi utilizate de primitiv, dar—cum ele nu provoacă niciun interes, nicio emoţie—singură cauzalitatea mistică e simţită şi trăită"[7]). In pregătirea instrumentelor de vânat sau fabricarea armelor, procesul fabricaţiei e incontestabil secundar, căci funcţia lor nu e produsul valorii mecanice, ci a forţei magice care se ascunde în ele şi le asigură în modul acesta eficacitatea. Activitatea umană materială, în ea însăşi, e insuficientă. Numai participarea la forţele mistice asigură valoarea instrumentelor, iar „succesul, care restabileşte echilibrul lumii, presupune concursul puterilor invizibile", căci primitivul încearcă—prin toate mijloacele—captarea forţei magice şi concentrarea acelei esenţe vitale din natură, cunoscută sub numele de „mana" sau „orenda".

Dacă încercăm o separare a activităţii practice, ce constitue tehnica primitivă, de activitatea

instrumentelor, iar „succesul, care restabileşte echilibrul lumii, presupune concursul puterilor invizibile", căci primitivul încearcă—prin toate mijloacele—captarea forţei magice şi concentrarea acelei esenţe vitale din natură, cunoscută sub numele de „mana" sau „orenda".

Dacă încercăm o separare a activităţii practice, ce constitue tehnica primitivă, de activitatea

---

6) *L. Lévy-Bruhl:* La mentalité primitive, Alcan, 1911, p. 383–404 şi urm.

arlistică propriu-zisă, trebuie să menţionăm acelaş caracter de indirectă subordonare funcţiilor biologice şi religioase, pe care îl întâlnim peste tot, în domeniul tehnicei rudimentare.

In fond arta primitivă îşi descopere „temele" constante în mentalitatea mistică, egocentristă, dominată de un puternic sentiment de groază în faţa insuficienţelor şi lipsurilor vieţii. Ea poate apărea în ochii civilizatului, drept monstruoasă şi determinată de o fantazie fără limite.
Dar nimic nu este mai departe de realitate decât această iluzie.

Arta primitivă e stăpânită, ca toate ceremoniile rituale în ambianţa cărora apare, de necesitatea luptei împotriva influenţelor nocive şi a concilierii forţelor naturale. Primitivul e convins că, împotriva forţelor misterioase „omul nu poate lupta obiectiv decât prin alte forţe de aceiaşi natură"[8]). El trebue să descopere, prin practica magică, amuletele, obiecte care au darul să îndepărteze nenorocirea. Aci e, în bună parte, originea *ornamentaţiei* personale a primitivului. Căci „aproape toate ornamentele, în care se complace cochetăria—atât masculină cât şi feminină—nu au devenit podoabe decât dupăce au servit drept „amulete"[9]).

Aşa dar talismanele, care, odată cu creşterea valorii lor materiale, au devenit obiecte de artă şi apoi de lux, au fost în primul moment un mijloc de protecţie contra forţelor rău făcătoare, împotriva cărora nu exista o apărare constantă

„aproape toate ornamentele, în care se complace cochetăria—atât masculină cât şi feminină—nu au devenit podoabe decât dupăce au servit drept „amulete"[9]).

Aşa dar talismanele, care, odată cu creşterea valorii lor materiale, au devenit obiecte de artă şi apoi de lux, au fost în primul moment un mijloc de protecţie contra forţelor rău făcătoare, împotriva cărora nu exista o apărare constantă

prin rituri şi ceremonii definitiv stabilite. „Virtutea lor mistică le permite a lupta cu succes împotriva influenţelor rele de orice fel" [10]). Amuleta îndeplineşte aşa dar un rol magic; ceeace e important în constituţia ei, nu este mărimea sau valoarea ei intrinsecă, ci funcţia pe care o îndeplineşte şi forţa mistică cu care e înzestrată. De aceea, fabricaţia ei trebue păzită de amestecul unor fiinţe impure, ce ar putea anihila funcţia ei specială. „Căci nu e deajuns ca amuleta să aibă în ea-însăşi o putere magică; trebue ca şi acela, care dintr'un obiect vulgar face o amuletă, să posede o astfel de putere" [11]).

Acelaş lucru se poate afirma cu privire la întrebuinţarea culorilor în „tatuaje". Fără a analiza semnificaţia culorilor, observăm că valoarea lor simbolică nu are un pur sens estetic, în arta primitivă. Căci, pe lângă dispoziţiile sufleteşti pe care le exprimă, culorile au în ornamentaţia primitivă, atribuţii speciale de ordin sexual, magic şi religios. După *J. H. Holmes,* la populaţiile din Noua Guinee [12]) anumite culori indică dorinţa de a găsi compania de sex contrar, iar la „Digeri" ele au de scop înlăturarea contagiunii la atingerea unui cadavru. Aceste practici ajung la o reglementare precisă, căci *tatuajul*— ca „emblemă" totemică—reprezintă, înainte de

giunii la atingerea unui cadavru. Aceste practici
ajung la o reglementare precisă, căci *tatuajul*—
ca „emblemă" totemică—reprezintă, înainte de

toate, „transcendenţa faptelor sociale în raport

---

10) Ibidem, p. 6 şi urm.
11) Ibidem.
12) *J. H. Holmes:* The primitive New-Guinea, London, 1883, cf. L. Lévy-Bruhl, op. cit.

cu conştiinţele individuale" [13]). In sfârşit, măştile aduc o notă mai complicată în reprezentarea plastică primitivă. Insoţite de rituri şi ceremonii excepţionale, ele apar pretutindeni: în ceremoniile de iniţiere, în dansurile mimetice, în reprezentaţiile mistice, al căror mobil rămâne aceiaşi necesitate de „participaţie" cu lumea supra-sensibilă.

Plastica primitivă propriu-zisă, care începe cu primele modelări, inscripţii figurate şi culori repartizate cu un început de simţ al expresiei, îşi are originea în tatuajul şi ornamentaţia personală mobilă [14]). Caracterul ei general este confuzia şi îmbinarea artelor plastice în acelaş obiect fără cea mai elementară tendinţă de separaţie a diferitelor arte. Artistul pare dominat numai de „funcţia mistică" pe care trebue să o îndeplinească obiectul creiat şi de asemănarea cu personagiul mistic reprezentat. Fantazia sa este constant stăpânită de funcţia magică religioasă pe care trebue să o transmită artistul operei fabricate. Căci orice atitudine a primitivului este determinată de aceiaşi mentalitate mistică, instinctivă, care constitue întregul fond al vieţii lui sufleteşti.

Trebue să remarcăm, că—oricât ar părea de curios şi neverosimil—arta primitivă, cu excepţia câtorva trăsături groteşti în domeniul măştilor,

---

13) *E. Durkheim:* Les formes élémentaires de la vie religieuse, Paris, Alcan, 1905.

14) *E. Grosse,* op. cit. p. 231.

perei fabricate. Căci orice atitudine a primitivului este determinată de aceiaşi mentalitate mistică, instinctivă, care constitue întregul fond al vieţii lui sufleteşti.

Trebue să remarcăm, că—oricât ar părea de curios şi neverosimil—arta primitivă, cu excepţia câtorva trăsături groteşti în domeniul măştilor,

nu este produsul unei fantasii nestăpânite şi fără control.

Arta primitivă exprimă aceeace este normal pentru mentalitatea şi sensibilitatea tipului necivilizat. Ea e realistă, căci reproduce „ceeace e în spiritul tuturor". Dar cum spiritul primitivului e determinat de prezenţa fiinţelor mistice, care explică originea şi constituirea resurselor de forţă mistică în univers, reprezentarea lor nu e numai obiect de artă şi contemplaţie, ci în acelaş timp o veritabilă „existenţă" reală. Graţie virtuţii ei participative, ornamentaţia artistică face posibilă comunicarea forţei mistice dela modelele originare din lumea miturilor la obiectele lucrate de mâna omului. Astfel „operile de artă primitivă sunt expresia plastică a celor mai sacre reprezentări colective, după cum anumite mituri constitue expresia lor poetică[15]). Fiinţele semiumane, semi-animale, pe care le întâlnim adesea în reprezentările ei „traduc în acest mod, coexistenţa mistică a formei umane cu cea animală în fiinţele care sunt obiectele acestor reprezentări"[16]). Acesta e motivul care suprimă libertatea necontrolată a fantasiei în arta primitivă.

*

* *

Din toate cercetările, care au încercat să clarifice problema obiectului şi funcţiei artistice primitive, rezultă că, la popoarele necivilizate,

tatea necontrolată a fantasiei în arta primitivă.

*

* *

Din toate cercetările, care au încercat să clarifice problema obiectului şi funcţiei artistice primitive, rezultă că, la popoarele necivilizate,

manifestările artistice nu au decât un caracter

---

15) *L. Lévy-Bruhl:* L'âme primitive, Paris, Alcan, 1909 Intr. p. 55.

16) *Ibidem.*

secundar, ele fiind în primul rând *manifestări de ritual şi cult religios*.

Plastice sau dinamice, reprezentările artei primitive sunt întotdeauna înconjurate cu un respect deosebit. Respectul faţă de ele e însoţit de un sentiment de teamă şi implică anumite practici restrictive. Acest fapt indică şi originea şi caracterul lor *sacru, religios*.

In adevăr, în societăţile rudimentare de astăzi cele mai primitive forme ale artei sunt inscripţiile, desemnele gravate pe anumite instrumente de ritual, gravuri ce reprezintă „totem"-ul grupului social şi—datorită semnificaţiei lor—sunt obiectul unei atenţii şi unor interdicţii speciale. „Imaginile fiinţei totemice—spune *Emile Durkheim*—sunt mai sacre decât fiinţa totemică însăşi... Reprezentările „totem"-ului au o eficacitate mai activă decât „totem"-ul însuşi" [17]).

Explicaţia acestui proces mintal rezidă în conformismul mentalităţii primitive, căci ceiace caracterizează sufletul primar—sub raportul sesizării şi comprehensiunii—este „asociaţia prin asemănare". Eficacitatea lucrurilor, atitudinea posesiunii sau a acţiunii la distanţă asupra unei persoane, sunt desigur efectul magiei în virtutea căreia orice obiect are putere asupra obiectului similar. „Astfel, se explică necesitatea imitaţiei, care ocupă un loc considerabil în arta primitivă" [18]). Ea are un rol accentuat în reprezentările plastice şi dinamice, cu pronunţat caracter

---

17) *E. Durkheim:* Op. cit., p. 189.

18) *C. Schuwer:* Sur la signification de l'art primitif, Journal de psychologie, Paris, Janv.—Févr., 1931, p. 138.

ţăterizează sufletul primar—sub raportul sesizării şi comprehensiunii—este „asociaţia prin asemănare". Eficacitatea lucrurilor, atitudinea posesiunii sau a acţiunii la distanţă asupra unei persoane, sunt desigur efectul magiei în virtutea căreia orice obiect are putere asupra obiectului

religios. „Imaginea unei fiinţe sau a unui obiect dă putere asupra acelui obiect sau asupra acelei fiinţe; autorul sau posesorul unei imagini poate influienţa ceiace îşi reprezintă" [19]).

Asemenea influienţe de ordin magic s'au păstrat până târziu în evul mediu, în virtutea credinţei că există o înlănţuire de legături invizibile între obiecte şi imaginile corespunzătoare. Pentru primitiv însă, ele constituie explicaţia fundamentală a fenomenelor înconjurătoare. Fără a pretinde că magia e unicul isvor al artei, descoperirea picturilor preistorice „pare a demonstra că marea desvoltare a artei este *legată de desvollarea magiei,* aşa cum se oferă încă stadiului nostru de vânători şi de pescari" [20]).

Dar însuşi instinctul de imitaţie e acel care favorizează şi uşurează riturile magice şi religioase, căci—pe baza imitaţiei— se creiază acea apropiere necesară între imagine şi obiectul real ce constitue cei doi termeni ai acţiunii magice. Magia utilizează adesea imaginea pictată pentru a provoca multiplicarea modelului reprodus. Ori, cum îmulţirea exemplarelor vitale şi a speciilor alimentare e însuşi scopul grupului social, acţiunea magică se confundă pânăla un punct cu ceremoniile religioase.

Cea mai reprezentativă ceremonie e „Intichiuma", în cursul căreia: coruri, invocaţii, desemne, ce imită o anumită insectă, trebue să favorizeze, prin mijloace magice, înmulţirea animalului to-

---

alimentare e însuşi scopul grupului social, acţiunea magică se confundă pânăla un punct cu ceremoniile religioase.

Cea mai reprezentativă ceremonie e „Intichiuma", în cursul căreia: coruri, invocaţii, desemne, ce imită o anumită insectă, trebue să favorizeze, prin mijloace magice, înmulţirea animalului to-

---

19) *S. Reinach:* L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du renne, în „l'Athropologie",

tem. Dansuri şi cântece, abstinenţe alimentare şi sexuale, pictura variată a corpului, formule magice şi ceremonii de reconciliere, iată ce caracterizează manifestările colective ale primitivului în scop de a-şi asigura existenţa. Mai mult: din cercetările făcute de *G. Grey* asupra picturilor din galeriile stâncoase dela Glenerly (Australia) şi comentate de *Lévy-Bruhl* în „Mitologia primitivă", rezultă că aceste picturi posedă—în credinţa primitivilor locali—o forţă mistică păstrată dintr'o veche perioadă preistorică: „ungud". Dotate cu puteri ce asigură forţa de reproducere în om şi în natură, figurile „Wondjina" trebue să păstreze neapărat contactul cu perioada mitului creator. De aceia, ele nu pot fi „decât retuşate, în niciun caz pictate din nou în întregime" pentru a nu-şi pierde valoarea lor iniţială [21]).

Astfel peste tot, nota artistică e acoperită de necesităţile *instinctului vital* prezentat sub forma unor relaţii de natură *mistică-religioasă*. Dar oricât de accentuat ar fi acest instinct, nu este mai puţin adevărat că în toate manifestările colective ale primitivului intră un fond estetic, nedegajat suficient de elementele anestetice ce îl învăluesc.

Alături de principiul asociaţiei prin asemănare intuitivă, atât de larg răspândit în domeniul magiei şi artei primitive, principiul „contiguităţii" joacă un rol aproape identic. Contiguitatea explică un mare număr de participări, căci „ceeace e în legătură imediată cu un lucru, trebue să

gajat suficient de elementele anestetice ce îl învăluesc.

Alături de principiul asociaţiei prin asemănare intuitivă, atât de larg răspândit în domeniul magiei şi artei primitive, principiul „contiguităţii" joacă un rol aproape identic. Contiguitatea explică un mare număr de participări, căci „ceeace e în legătură imediată cu un lucru, trebue să

---

21) *L. Lévy-Bruhl*, La mythologie primitive. Paris, Al-

aibă aceleaşi puteri ca şi el" [22]). Figurile geometrice pictate pe corp sau pe diferite obiecte sunt cu totul deosebite de adevărata realitate; „raportul între figuri şi lucrul figurat e atât de indirect şi îndepărtat, încât nici nu poate fi întrezărit când nu suntem avertizaţi" [23]). Căci, în virtutea contiguităţii, stilizarea artei primitive primeşte forme exagerate, ce contrastează cu simţul de măsură şi echilibru al tipului civilizat; ea creiază în plastică uneori o impresie de „monstruos" sau „grotesc", care răpeşte posibilitatea interpretării normale şi reclamă înţelegerea operei primitive pe cale mistică şi instinctivă.

* * *

Este incontestabil că, în afară de condiţiile impuse de factorul instinctiv religios şi mistic al mentalităţii necivilizate, arta primitivă are un fundament sigur în instinctul de imitaţie [24]) şi în necesitatea exteriorizării emoţiilor primare. E aci, în bună parte, explicarea originei limbajului şi aceia a graficei primitive la început numai picturală. Viaţa emotivă a primitivului este atât de intensă, sentimentele sale atât de brutale, încât toate manifestările sale se resimt de acest fond afectiv. Dar dacă simţul artistic primitiv e dominat de elemente *anestetice*, nu este mai puţin adevărat că, în unele opere de artă rudimentară, artistul reuşeşte să-şi disciplineze—în mod excepţional—imaginaţia proprie

---

numai picturală. Viaţa emotivă a primitivului este atât de intensă, sentimentele sale atât de brutale, încât toate manifestările sale se resimt de acest fond afectiv. Dar dacă simţul artistic primitiv e dominat de elemente *anestetice*, nu este mai puţin adevărat că, în unele opere de artă rudimentară, artistul reuşeşte să-şi disciplineze—în mod excepţional—imaginaţia proprie

în raport cu intuiţia obiectului contemplat. El îşi coordonează adesea elementele reprezentării, cu un mare respect al realităţii, făcând dovada unui simţ realist remarcabil. Natura este adesea marele maestru al popoarelor primitive, iar reprezentările „mistice", călăuza imaginaţiei lor.

Urmărind cu atenţie un mare număr de exemplare artistice primitive, se observă un început de fixare a regulilor estetice, ce se vor desvolta ulterior în opera de artă civilizată.

Procedeul de fabricaţie a materialului utilizat ca şi respectul câtorva reguli simple în operaţia modelării sau a aşezării culorilor, indică existenţa une tehnici rudimentare necontestate. Astfel, odată cu evoluţia artei primitive dela naturalism la simbolism şi stilizare, apar primele forme de *proporţie* şi *simetrie,* în special în reprezentările colective, în care se iveşte dificultatea situării personagiilor pe planuri deosebite.

Emanciparea „estetic"-ului de sub tutela elementelor anestetice se realizează simultan cu desvoltarea schemelor, categoriilor şi regulilor tehnicei artistice primitive. Nu rare ori întâlnim în arta primitivă o expresie dinamică, vie şi realistă, demnă de un simţ artistic superior. Şi chiar dacă facem abstracţie de conţinutul ei, pentru a cărui sesizare ar trebui să ne situăm pe planul mintal al primitivului, trebue să recunoaştem că arta aceasta are o vitalitate, o formă şi o valoare proprie incontestabilă.

în arta primitivă o expresie dinamică, vie şi realistă, demnă de un simţ artistic superior. Şi chiar dacă facem abstracţie de conţinutul ei, pentru a cărui sesizare ar trebui să ne situăm pe planul mintal al primitivului, trebue să recunoaştem că arta aceasta are o vitalitate, o formă şi o valoare proprie incontestabilă.

Emile Durkheim a relevat în arta primitivă, anumite reprezentaţii artistice lipsite de caracter mistic şi vitalist, în special la unele triburi australiene unde riturile îndeplinite nu au de scop

reproducerea speţei totemice ci reprezentarea trecutului „numai în scopul de a fi reprezentare de sub stăpânirea instinctului şi a sentimentului religios, cum rar se întâlnesc în societatea primitivă. Insăşi manifestarea acestor rituri nu este propriu-zis un efort conştient, ci mai curând o derivaţie a vechilor rituri „care şi-au schimbat calificarea".

Asemenea ceremonii provoacă o activitate excepţională din partea personagiilor ce le oficiază, care se deosebeşte în grad şi caracter de atmosfera ceremoniilor religioase. Dar riturile acestea nu-şi mai îndeplinesc funcţia pentru care au apărut, funcţie prin excelenţă religioasă. Ele reprezintă o renunţare la conţinutul mistic religios, iniţial, constituind o adevărată excepţie. Căci mai ales acolo unde influenţa formelor sociale e mai simţită, unde arta apare mai curând ca un produs al funcţiei colective decât ca o manifestare individuală, eliberarea artei întâmpină o rezistenţă inevitabilă.

A afirma că „viaţa colectivă admite, în stadiile inferioare, existenţa unei activităţi estetice fondată pe jocul şi contemplaţia dezinteresată şi coexistând cu viaţa serioasă" [26]) e o eroare datorită transpunerii mentalităţii civilizate în viaţa artistică a primitivului. Inceputurile de emancipare şi desvoltare liberă a artei primitive suportă constant, influenţa indirectă a factorului

inferioare, existenţa unei activităţi estetice fondată pe jocul şi contemplaţia dezinteresată şi coexistând cu viaţa serioasă" [26]) e o eroare datorită transpunerii mentalităţii civilizate în viaţa artistică a primitivului. Inceputurile de emancipare şi desvoltare liberă a artei primitive su-

---

25) *E. Durkheim:* Op. cit., p. 537—42.
26) *C. Schuwer:* Op. cit., p. 158.

mistic religios în inspiraţie şi în fixarea mobilelor artistice.

* * *

Este evident că arta primitivă prezintă forme caracteristice esenţial deosebite de arta popoarelor civilizate. Subiectul, imaginile, tehnica şi reprezentarea artistică sunt în funcţie de modul de sesizare şi apreciere a lumii înconjurătoare. La baza artei primitive există o atitudine şi o interpretare a vieţii, complect deosebită de aceia ce caracterizează arta civilizată.

Elementul *reprezentativ* şi *idealist* apare târziu şi marchează un moment complect deosebit de formele artei primitive. El favorizează funcţii mentale străine de sufletul primitiv şi o desvoltare tehnică ce depăşeşte tehnica artistică a primitivului. Dar aceste însuşiri artistice nu sunt produsul unei reflecţii sau unui sistem coordonat de reguli în execuţia artei. In contrast cu opera de artă civilizată, arta primitivă este dominată de observaţia concretă imediată şi de un interes practic, vizibil, prea puţin disimulat. Căci în mentalitatea primitivă „înlănţuirea delicată a unui ansamblu de mijloace adaptate scopului urmărit nu implică în mod necesar activitatea reflectată a unui ansamblu de mijloace posesiunea unei ştiinţe capabile nu implică în mod necesar activitatea reflectată a înţelegerii, nici posesiunea unei ştiinţe capabile de a se analiza, de a se generaliza şi de a se adapta unor cazuri neprevăzute. Ea e mai curând o activitate practică" [27]), care e bazată pe mecanismul unei intuiţii desăvârşite a obiectelor concrete şi funcţiei lor imediate.

---

27) *L. Lévy-Bruhl:* La mentalité primitive, p. 518.

Fără îndoială, constatarea exemplelor şi a diverselor manifestări artistice în societatea primitivă presupune existenţa artei cu însuşirile ei esenţiale. Dar primitivul nu separă cu claritate funcţia artistică de funcţia utilitară care însoţeşte în genere arta primitivă. Această lipsă de discriminare şi conştiinţă caracterizează în totul mentalitatea primitivă, intuitivă, practică şi instinctivă. Dela acest stadiu inferior şi până la desvoltarea schemelor şi categoriilor estetice, mentalitatea primitivă străbate o lungă etapă, caracteristică procesului lent de autonomizare a esteticului de sub tutela condiţiilor anestetice iniţiale.

Autonomia esteticului rămâne însă o problemă deschisă pentru evoluţia artei, chiar dincolo de forma organică a societăţilor primitive.

In adevăr, emanciparea complectă a fenomenului estetic nu este, nici azi, un fapt definitiv realizat. In imixtiunea factorului politic şi moral cât şi în prezenţa valorilor anestetice în opera de artă, recunoaştem că—în epoca actuală chiar—fenomenul estetic nu apare sub formă pură; căci „puritatea" artistică şi „abstracţiunea" constituie forme *ideale,* pe care tehnica artistică ca şi condiţiile psihice obiective nu le pot realiza în mod concret.

căci „puritatea" artistică şi „abstracţiunea" constituie forme *ideale,* pe care tehnica artistică ca şi condiţiile psihice obiective nu le pot realiza în mod concret.

2. Factorul moral, politic și social în arta civilizată.

Mentalitatea excesiv-individualistă în explicația operei de artă a fost accentuată, în deosebi în epoca de eflorescență a romantismului.

Inspirația spontană, lipsită de orice contact cu realitatea concretă, bravând condițiile materiale și reprezentând o boemă fără scrupule și fără spirit de limitare și adaptare la viață, își are în acest curent cei mai frecvenți reprezentanți.

De aci, până la individualismul anarhist al lui *Max Stirner* nu e decât un pas. Ideia preponderentă e peste tot aceiași: forța creatoare a individului e singurul factor determinant al progresului moral în viața socială; valorile înalte și caracteristice reprezintă o imensă îndepărtare dela condițiile comune de viață, pe care le oferă realitatea lumii concrete și obișnuite; iar *individualitatea* este deținătoarea marilor virtualități creatoare, indiferent de cadrul social și adesea contrazicând mediul în care apare.

In contrast cu această mentalitate, psihologia socială a secolului al XIX-lea, anticipând cercetările sociologiei contemporane a readus pe pri-

contrazicând mediul în care apare.

In contrast cu această mentalitate, psihologia socială a secolului al XIX-lea, anticipând cercetările sociologiei contemporane a readus pe primul plan al preocupărilor problema determinării progresului moral de către factorii sociali. *G. Tarde,* pregătind o ideie prețioasă lui *E. Durkheim* și în genere concepției sociologiste, încearcă să explice mersul ideilor morale pe baza evoluției societății.

Progresul moral, afirmat în domeniul ideilor politice, culturale sau în manifestările artistice, e—după el—„în întregime" opera societăţii. Chiar atunci când se poate vorbi de o determinare interioară a faptelor externe în afara condiţiilor sociale, cum ar fi stilul manifestărilor artistice ale unei epoci, încă nu se poate nega contribuţia determinantă a mediului înconjurător; căci colectivitatea creiază condiţiile de exteriorizare, care adesea modifică profund caracterul originar al ideii interioare. „Credinţa" şi „dorinţa" ca mobile creatoare [29]), „sugestia" ca factor de realizare, sunt fenomenele psihice care duc la generalizarea atitudinilor şi la constituirea funcţiilor colective în viaţa socială. Rezultă de aci, o imensă serie de relaţii complexe, inter-individuale, concordante sau opuse, care în genere sfârşesc în procese de *„adaptare"*.

In sfârşit, *H. Taine* [30]) a susţinut că nici arta, nici literatura, în genere nici o manifestare a culturii omeneşti nu e independentă de *mediul* social, de *momentul* istoric şi de *grupul* etnic, în care se desvoltă.

Astăzi chiar, în lumina unor interpretări mai realiste decât psihologismul lui *Tarde* sau istorismul lui *Taine,* nu putem face abstracţie de mediul, de atmosfera istorică şi socială, în care se desvoltă un fenomen artistic sau cultural. Şi este cert, că o deplasare a stilului unei epoci, la un anumit popor într'un anumit moment al

Astăzi chiar, în lumina unor interpretări mai realiste decât psihologismul lui *Tarde* sau istorismul lui *Taine,* nu putem face abstracţie de mediul, de atmosfera istorică şi socială, în care se desvoltă un fenomen artistic sau cultural. Şi este cert, că o deplasare a stilului unei epoci, la un anumit popor într'un anumit moment al

---

29) *G. Tarde:* Les lois de l'imitation, Paris, 1895, p. 255 şi urm.

evoluţiei sale, fără a avea o bază reală sau obiectivă, ar răpi posibilitatea de explicare şi interpretare a stilului însuşi ca produs al structurii psihice caracteristice a societăţii.

In adevăr, societatea creiază mijloacele de auto-depăşire şi de progres în domeniul forţelor morale şi sociale. Ea este stimulentul permanent al activităţii mentale sub aspectul continuu reînoit al finalităţii sociale. Ea a dus la organizarea raporturilor multiple între indivizi, sub aspectul cooperării solidare şi a diviziunii muncii. Fenomenul artistic nu a scăpat acestei determinări generale, astfel încât—alături de analiza estetică pură—studiul necesar al mediului social se impune în explicarea formelor artistice.

S'a afirmat adesea, că arta este o creaţie cu totul personală, care depinde de gustul şi rafinamentul individual, purtând „ampreinta" caracteristică sensibilităţii proprii. Valorile estetice sau simplele evaluări nu sunt întotdeauna aceleaşi—în mijlocul grupărilor sociale sau raportate la conştiinţa individuală. Aplicând concepţia kantiană a cunoaşterii, am putea spune că frumosul e o realitate interioară şi subiectivă, determinată de structura psihică a subiectului contemplator, care primeşte o anumită obiectivitate prin armonia funcţiilor sufleteşti.

In opera de artă totuşi, se reflectă intens viaţa socială. Evoluţia artei e paralelă cu aceia a societăţii. Epocile istorice au lăsat tiparul inspiraţiei şi al momentului caracteristic pe care îl reprezentau. Stilul ca şi caracterul general al unei perioade excepţionale, remarcabile prin ori-

totodată şi expresia ideală a societăţii. Căci funcţia artei este prin excelenţă idealistă; când realitatea respinge idealul social al epocei, omul se îndreaptă către artă, căutând în domeniul ficţiunii şi al imaginaţiei, reprezentarea şi împlinirea dorinţelor prea mult comprimate.

Artistul e purtătorul unui fond sufletesc original, a cărui exprimare o realizează în opera de artă. Dar dacă creaţia artistică reprezintă în primul rând, evoluţia individualităţii creatoare, nu este mai puţin adevărat că evoluţia artei—sub formele ei generale şi obiective—corespunde transformărilor multiple, pe care le înregistrează umanitatea în decursul secolelor. Astfel, alături de condiţionarea individuală şi subiectivă, fenomenul estetic înregistrează ritmul variat al vieţii sociale.

Privită chiar sub aspectul determinării interioare, creaţia artistică apare, foarte rar, complect degajată de orice influenţă exterioară. Căci cine poate separa cu precizie conţinuturile sufleteşti înrudite, simultane sau numai contingente, în momentul inspiraţiei sau realizării concrete a operii de artă? Percepţia, care introduce un caracter de unitate şi sinteză cunoştinţei senzoriale datorită imaginilor conservate şi identificării obiectului cauzal în integritatea lui, se opune izolării „estetic"-ului de celelalte elemente sufleteşti. Asociaţiile, fondul ideologic şi perso-

momentul inspiraţiei sau realizării concrete a operii de artă? Percepţia, care introduce un caracter de unitate şi sinteză cunoştinţei senzoriale datorită imaginilor conservate şi identificării obiectului cauzal în integritatea lui, se opune izolării „estetic"-ului de celelalte elemente sufleteşti. Asociaţiile, fondul ideologic şi personalitatea artistului, complexă şi unitară, împiedică constituirea independentă şi autonomia perfectă a fenomenului estetic.

Există încă o categorie de fapte, noţiuni, care

tistic. Acestea sunt actele care constituie obiectul domeniului *moral*.

Problema raporturilor dintre artă şi morală, pe care *Platon* o rezolvase în sensul celui mai pur idealism—idealismul transcendental—a revenit în concepţiile moraliste ale secolului al XIX-lea. Astfel, *L. Tolstoi* şi criticul literar, *F. Brunetière,* au exprimat o atitudine de categorică diminuare a rolului artei şi de subordonare a fancţiei estetice—faptului moral.

Există însă, cel puţin două aspecte comune, fenomenului estetic şi celui moral.

In primul rând, normele morale şi regulile estetice prezintă caracterul unor obligaţii generale; normele morale exprimă în genere o obligaţie socială, în timp ce regulele estetice sunt modele directive ale gustului artistic.

In al doilea rând, ele prezintă un aspect interior: normele morale fiind expresii specifice corespunzătoare impresiilor simţite în mediul social, iar gustul estetic constituind expresia unei „evaluări" cu resonanţă şi forţă de afirmare în lumea exterioară.

Dacă arta îşi găseşte subiecte de inspiraţie, care nu contrazic principiile moralei curente, ea poate servi ca mijloc de afirmare a valorilor general-umane. Astfel, arta se poate identifica—accidental— cu morala. „Frumosul" poate exprima în acelaş timp „binele". Opera de artă ca şi actul moral pot urmări—prin mijloace deosebite—realizarea aceleiaşi comuniuni spirituale, instituirea armoniei universale în sânul umanităţii. Simbolismul estetic, dotat cu acea nuanţă de concretism

„evaluări" cu resonanţă şi forţă de afirmare în lumea exterioară.

Dacă arta îşi găseşte subiecte de inspiraţie, care nu contrazic principiile moralei curente, ea poate servi ca mijloc de afirmare a valorilor general-umane. Astfel, arta se poate identifica—accidental— cu morala. „Frumosul" poate exprima în acelaş timp „binele". Opera de artă ca şi actul moral pot urmări—prin mijloace deosebite—realizarea aceleiaşi comuniuni spirituale, instituirea armoniei universale în sânul umanităţii. Simbolismul estetic, dotat cu acea nuanţă de concretism

„evaluări" cu resonanţă şi forţă de afirmare în lumea exterioară.

sea—în mod excepţional—la exprimarea fondului sufletesc esenţial uman. Căci în simbol, gestul sau figura reprezintă ideia-însăşi. De aceia, idealistă sau realistă, arta utilizează simbolul în tehnica expresiei, al cărei scop e în genere realizarea frumosului ca valoare exterioară a spiritului creator.

*

* *

Guyau susţine că „frumuseţea artistică e în ea-însăşi moralizatoare şi că ea este, în acelaş timp, expresia adevăratei „sociabilităţi" [31]). Pentru alţi gânditori însă, elementul *social* e încă mai accentuat. Până şi tehnica artistică, care pare—în primul moment—în funcţie exclusiv de personalitatea artistului, trebuie concepută în sens sociologic. Astfel, *Ch. Lalo* afirmă că tehnica nu e decât „un ansamblu de convenţii colective" şi exigenţe ale naturii noastre fisiologice şi psihologice, îndreptate şi „coordonate în virtutea autorităţii mediului social". Faptele estetice nu sunt reverii, ci realităţi practice ce se transformă treptat în cursul evoluţiei istorice [32]).

Arta e expresia unei „dialectici sociale".

Din punct de vedere estetic complexitatea vieţii impune diferite criterii concrete de apreciere şi valorificare. A se ridica dela simpla observaţie a unui fapt la principii generale şi apoi a încerca raportarea altor serii de fapte la acelaş princi-

---

31) *J. M. Guyau:* L'art au point de vue sociologique, Paris, Alcan, 1913, p. 384.

32) *Ch. Lalo:* Les sentimente esthétiques, Paris, Alcan, 1910.

autorităţii mediului social. Faptele estetice nu sunt reverii, ci realităţi practice ce se transformă treptat în cursul evoluţiei istorice [32]).

Arta e expresia unei „dialectici sociale".

Din punct de vedere estetic complexitatea vieţii impune diferite criterii concrete de apreciere şi valorificare. A se ridica dela simpla observaţie

piu, constitue funcţia pe care tinde să o îndeplinească orice „lege sociologică” [33]).

Viaţa concretă schimbă esenţial valoarea subiectivă a frumuseţii, considerată în mod particular şi izolat. Tiparul societăţii lasă urme adânci în structura sufletească a individului. Orice date ale simţurilor „sunt interpretate” de funcţiile superioare ale intelectului şi conştiinţei.

Formele şi simţurile chiar, diferă după funcţie, mediu şi destinaţie finală. Această interpretare activă şi conştientă a sufletului nostru este, în fond, produsul indirect al influenţei sociale.

Psihologia individualistă nu poate explica în întregime, formele artistice în extrema lor varietate. Ea nu crede în posibilitatea descoperirii unor principii mai concrete, necesare interpretării estetice. Dar dispreţul acestor principii face imposibil studiul complect al formelor frumuseţii, considerate ca „fapte colective”. Arta trebue să fie concretă [34]). Ea e condiţionată de mediul social prin multiple raporturi obiective. Ea presupune sentimentul de solidaritate al unui ideal comun şi colectiv, al unei evoluţii în care opera individuală e numai o parte „integrantă” din ea. Condiţiile cele mai concrete sunt realizate numai în „individul concret social”, modelat de funcţiile pe care le îndeplineşte în viaţa colectivă.

Factorul social, care influenţează orice manifestare psihică individuală, a determinat caracterul estetic al diferitelor activităţi intelectuale. *Ch. Lalo* crede că numai atunci când au devenit

---

33) *Ibidem.*

34) *Ch. Lalo:* op. cit.

„imperative sociale" formulele matematice au dobândit o „valoare estetică".

Astfel, dacă arta ajunge uneori la unitatea unui principiu general, această generalizare e opera funcţiei ei sociale. Numai *factorul social* realizează esenţa integrală a fenomenului estetic [35]).

(De aceia, departe de a găsi în factorul fisiologic şi psihic caracterul integral al fenomenului estetic, trebue să încercăm a-i cunoaşte determinarea socială, a-i urmări evoluţia pe care i-o impune factorul colectiv.

Estetica individualistă înlătură un imens domeniu de observaţie în caracterizarea fenomenului artistic, căci funcţia esteticei ca disciplină obiectivă trebue să fie *integrarea* fenomenului estetic în cadrul complex al factorului social. Cunoscând tehnica artei şi psihologia frumosului, estetica trebue să studieze—în acelaş timp —formele colective, genurile şi stilurile, în sfârşit legile însăşi ale evoluţiei artei. Aplicând metodele ştiinţelor de observaţie şi descripţie, ea poate sesiza fenomenul estetic în cadrul anestetic, din care îl degajă printr'o analiză minuţioasă a condiţiilor în care se realizează procesul de autonomizare a artei.

In sfârşit, „neputând să se construiască în vid, arta se construeşte cu materialele sociale, ope-

tetic, din care îl degajă printr'o analiză minuţioasă a condiţiilor în care se realizează procesul de autonomizare a artei.

In sfârşit, „neputând să se construiască în vid, arta se construeşte cu materialele sociale, operând o sinteză, prin care ea le face susceptibile de o calificare estetică" [36]). Deoarece însă, con-

---

35) *Ibidem.*

36) *Ch. Lalo:* L'art et la vie sociale, G. Doin, 1921. p. 345.

diţiile sociale sunt insuficiente pentru desvoltarea artei, ele sunt necesare numai pentru a fixa cadrele de evoluţie ale valorii artistice. Arta rămâne deci, în creaţiile ei, independentă faţă de condiţiile materiale.

Factorul cel mai accentuat în determinismul social al creaţiei artistice, este fenomenul economic. Substrat al tuturor schimbărilor politice, sociale, culturale, condiţionarea economică determină anumite tipuri de manifestare colectivă, artistică şi culturală.

O privire asupra marilor epoci istorice ne-ar putea indica şi o evoluţie a culturii în sens social, părăsind anumite caractere individuale pentru a se adapta la noui forme de viaţă economică şi socială. Societatea, în formele ei rudimentare, prezintă o multiplicitate de forme psihice nedesvoltate. Dela clanul nedivizat şi până la Statul organizat de astăzi, tipurile de societate prezintă o varietate de manifestări, a căror precizie şi complexitate se afirmă cu atât mai accentuat cu cât ne urcăm pe treptele progresului social. Arta poartă pecetea diferitelor momente şi epoci istorice caracteristice. Factorii ce au influenţat evoluţia artistică au fost, în primul rând, de natură spirituală. Determinismul social

influenţat evoluţia artistică au fost, în primul rând, de natură spirituală. Determinismul social

s'a manifestat, la început, sub forma fenomenului mistic şi religios, apoi sub forma influenţelor de ordin politic şi instituţional. In adevăr „formele artei nu ar fi fost ceeace au fost, operele de artă nu ar fi exprimat tezele exprimate, dacă structura societăţii, tradiţiile sale, tendinţele

sale, instituţiile sale, nu ar fi fost prezente pentru a canaliza inspiraţia inventatorilor" [37]).

H. Taine afirmase necesitatea explicării biologice şi sociale a artei. In concepţia sa intra însă, mai puţin, caracterul economic şi social decât acel etnic şi biologic. Ori, sociologia actuală descopere factorii determinanţi ai formelor de cultură în caracterele grupului social, pe care îl constată. Determinarea politică şi socială e poate tot atât de stringentă ca şi acea biologică, dar ea prezintă avantajul interpretării critice şi a documentării obiective.

Opera de artă este un „act social" al individului [38]). Iar problema determinării sociale a artei a fost discutată în raport cu funcţia ei creatoare.

In adevăr, opera de artă este o formă originală de exprimare a spiritului unei epoci—în care elementele dispărute apar deplin cristalizate într'o „sinteză" nouă. Chiar dacă nu orice operă individuală posedă o specială determinare sociologică, marile curente şi realizările durabile sunt condiţionate de stadiul evoluţiei politice şi culturale a mediului social. Societatea, cu variatele ei forme de manifestare colectivă, oferă artistului un vast câmp de analiză şi reprezentare.

Dar cum niciodată reproducerea artistică nu este simplă imitaţie, e evident că artistul primeşte din mediul înconjurător un material com-

---

37) *C. Bouglé:* L'art au point de vue sociologique, în: Rev. Ped. 1924, II, p. 82.

38) *G. Lanson:* Histoire littéraire et sociologie, — Rev, de Métaphysique et de Morale, 1904.

artistului un vast câmp de analiză şi repre-

plex, pe care-l modifică în raport cu propriile lui date sufleteşti. Artistul împrumută din mediul social, ideile, sentimentele, aspiraţiile unei epoci, pe care le traduce apoi concret în opera de artă. El nu e decât elementul centralizator al unei generale dispoziţii, ce caracterizează grupul social într'un moment al evoluţiei sale. Dar forma de exprimare artistică e un limbaj mai general şi mai persuasiv decât limbajul tehnic şi raţional. Arta sfârşeşte întotdeauna prin a contribui la avansarea sau la retrogradarea societăţii, în care se manifestă. O atitudine izolatoare, indiferentă faţă de tendinţele sociale ale epocei nu e posibilă. Astfel, opera de artă devine un mijloc prin care societatea se transformă singură" [39]), exprimând în formă concretă mersul evoluţiei sale.

Fiecare epoçă şi-a avut idealul şi formele ei de exprimare, căci arta e unul din cele mai perfecte mijloace de realizare a funcţiei reprezentative în societate.

Astfel, arta antică reprezenta idealul de plenitudine şi armonie fizică şi morală a lumii vechi. O armonie în care adesea reprezentarea fizică avea prioritate faţă de elementul sufletesc şi în care antichitatea elenă transpusese mentalitatea ei limitativă şi raţionalistă.

Când armonia cugetării elene s'a sfărâmat când elementele mistice orientale şi perceptele O armonie în care adesea reprezentarea fizică avea prioritate faţă de elementul sufletesc şi în care antichitatea elenă transpusese mentalitatea ei limitativă şi raţionalistă.

Când armonia cugetării elene s'a sfărâmat când elementele mistice orientale şi perceptele noui ale creştinismului s'au infiltrat în mentalitatea ei, atunci tipul ideal, simetric şi proporţionat, a dispărut şi el.

---

39) *Fr. Paulhan;* Le mensonge de l'art, Paris, Alcan, p. 299,

Palida artă poetică, plastică şi muzicală, a evului mediu, exprima sentimente de pietate, de iubire umană, lipsite de subtilitatea unui rafinament superior. Ea se resimţea profund de influenţa creştinismului renovator. Dar lipsită de inspiraţia creatoare a unor individualităţi excepţionale, dominată în special de imaginile ascetismului creştin, arta medievală a rămas în umbră faţă de strălucirea epocei ce i-a urmat.

După ea, arta Renaşterii a fost o fidelă oglindă a concepţiei *umaniste* despre viaţă. Ea a dus la o ilustrare excepţională a tipului caracteristic pentru epoca pe care o reprezenta. Reluând concepţia idealistă şi armonică a antichităţii, arta Renaşterii a exprimat o formă de viaţă luxuriantă şi variată, produs al manifestărilor politice şi sociale a timpului.

Nu a lipsit din ea nici inspiraţia religioasă a epocei de strălucire a bisericii bizantine, nici aceia a ascetismului şi torturii sfinţilor creştini. Dar dincolo de inspiraţia istorică şi religioasă, arta Renaşterii a redat—în forme multiple—concepţia desvoltării armonice, desăvârşite, a tipului uman.

Tipul reprezentat în această epocă nu este invariabil şi steril, ci exprimă rând pe rând, toate preocupările epocei. Dela fanatismul ascet şi până la realism, totul reprezintă acelaş tip uman, aceiaşi tendinţă către strălucire şi imensitate în construcţia monumentelor de artă.

Singură arta modernă exprimă mai puţin tendinţile dominante ale epocii. Complexitatea fenomenelor sociale pe deoparte, profunzimea sub-

stratului psihic pe de alta, au dus la o anarhie a tendinţelor de exprimare exterioară, al cărei plastic rezultat îl prezintă arta sub aspectele ei indecise, neclare şi contradictorii.

Impotriva acestei stări anarhice s'au ridicat teoreticianii sociali, cari au afirmat necesitatea unei noui ordini în viaţa politică şi culturală. *Guyau* a afirmat caracterul *simpatetic* al artei sociale. Căci „solidaritatea socială şi simpatia universală trebue să ne apară ca principiul emoţiei celei mai complexe şi celei mai înalte" [40]).

Proudhon a caracterizat arta prin funcţia ei idealistă, destinată a creia un nou tip uman, perfecţionat şi superior speţei actuale. „Arta e o reprezentare idealistă... în scopul perfecţionării fizice şi morale", spune acest sociolog [41]).

Tot astfel *J. Jaurès* şi *Emile Vandervelde* [42]) au afirmat că individualismul steril şi lipsa de unitate ideologică a artei contimporane trebue înlocuite cu un principiu armonic superior— criteriu de organizare a vieţii colective şi principiu al creaţiei artistice originale. In sfârşit, *materialismul istoric* susţine că progresul artei e în funcţie de antagonismul politic în viaţa socială. Rolul artei însă începe odată cu transformările sociale în raport cu un ideal inovator. Arta va trebui să corespundă momentului istoric al societăţii, impus de procesul complicat al dialec-

Rolul artei însă începe odată cu transformările sociale în raport cu un ideal inovator. Arta va trebui să corespundă momentului istoric al societăţii, impus de procesul complicat al dialecticii sociale.

*

* *

40) *J. M. Guyau:* L'art au point de vue sociologique, Paris, Alcan, 1902, p. 13.

41) *P. J. Proudhon:* Op. cit. p. 43.

42) *E. Vandervelde:* Essais socialistes, Paris, 1911.

In funcţia creatoare de valori universale arta resimte influenţa activă a mediului psihic ambiant prin atitudinea de selecţie critică a maselor receptive. Dar acţiunea societăţii nu se exercită direct asupra artei. Numai o minoritate socială, aceia pe care o reprezintă mediul restrâns, specializat, influenţează funcţia artistică în societate. Prin intermediul acestui factor redus, preocupările conştiinţei colective îşi găsesc un ecou în viaţa estetică. In măsura în care pătrunde acest ecou în opera de artă, se poate afirma că societatea se reflectă în creaţia artistică. Valoarea artei creşte în proporţie directă cu gradul de spiritualitate pe care îl exprimă ea în redarea idealului social.

Eliberată de determinismul stringent al vieţii sociale rudimentare, urmărind exprimarea unor valori sociale ideale şi realizând opere de excepţională valoare artistică, arta îndeplineşte în acelaş timp o *funcţie socială* necontestată.

In societatea din care s'a desvoltat, ea creiază curente, determină transformări de stil şi modelează gustul individual după criterii originale, devenite curând tipice şi generale. Literatura, plastica şi muzica, oferă—prin variatele lor manifestări—momente excepţionale de renovare a conştiinţei şi gustului public. Căci dincolo de

plastica şi muzica, oferă—prin variatele lor manifestări—momente excepţionale de renovare a

conştiinţei şi gustului public. Căci dincolo de antagonismul social, de rigorismul cercetărilor ştiinţifice, de jocul inflexibil al legilor economice, arta aduce un moment de reculegere şi constituie o funcţie de armonizare a conştiinţelor individuale în societate.

VALOAREA ELEMENTELOR AN-ESTETICE IN ARTA.

Atitudinea de exclusivitate a elementelor an-estetice în opera de artă exprimă o tendință de simplificare a factorilor sufletești și o negare a procesului interior și profund, al cărui ecou îndepărtat este forma artistică.

Este adevărat că estetica clasică a manifestat o vădită aversiune față de imperfecțiunile manifestărilor estetice. Astfel, până în secolul al IX-lea arta a fost întotdeauna concepută în funcție de frumos. In antichitate *Platon* și *Aristot* au exprimat o concepție metafizică și ideală a frumuseții absolute. Mai târziu, în filosofia Renașterii, s'a afirmat valoarea procesului de imitație a operelor durabile și eterne datorită funcției lor artistice superioare. In sfârșit, mai recent, filosofia Kantiană a afirmat funcția idealistă a artei și înalta ei valoare spirituală.

Totuși domeniul artei închide în el adesea, elemente lipsite de caracter estetic, tot atât de natural și necesar, după cum exprimă, cu ordine și claritate, elementele estetice propriu zise.

naşterii, s'a afirmat valoarea procesului de imi-

Numai limita dintre aceste două categorii de factori cu necontestată rezonanţă psihică, este extrem de delicată şi fragilă. Căci ceeace ne apare—sub aspect teoretic, logic şi abstract—contradictoriu, este uneori atât de asemănător şi apropiat în viaţa sufletească, încât cea mai mică nuanţă afectează sensibilitatea noastră în mod variat, creind categorii distincte de fenomene sensoriale şi afective.

Empirismul estetic a sguduit profund poziţia „frumosului" clasic, necontestat şi absolut. El a arătat, pe bază de observaţii şi analiză, că nu tot ceiace constitue opera de artă corespunde noţiunii de frumos. Deoarece frumosul e produsul calculului, aprecierii mărimilor şi presupune norme de realizare, rezultă că opera de artă conţine şi elemente anestetice, care trebuesc reduse la minimum, pentru a nu micşora impresia estetică pe care o produce opera de artă în spiritul contemplatorului. Altfel, nu ar avea nicio justificare tendinţa esteticei de a constata caracterele generale ale fenomenului estetic şi de a fixa norme pentru realizarea diferitelor valori artistice.

In interpretarea fenomenului estetic psihologia contemporană a afirmat continuu o notă psihologică, ce tinde la definirea „frumosului" în raport cu armonia functiilor vitale. *G. Séailles*

de a fixa norme pentru realizarea diferitelor valori artistice.

In interpretarea fenomenului estetic psihologia contemporană a afirmat continuu o notă psihologică, ce tinde la definirea „frumosului" în raport cu armonia funcţiilor vitale. *G. Séailles* a arătat că opera de artă e un mijloc de manifestare a personalităţii complexe şi creatoare. Dar această personalitate—geniul—este însăşi viaţa, intensă, puternică, impresionantă. Intrucât însă viaţa nu este o filtrare a formelor, ci un complex, în care aspectele artistice se în-

tâlnesc cu cele lipsite de caracter estetic, a exclude elementele anestetice înseamnă a micşora forţa de manifestare a personalităţii crealoare şi a falşifica expresia artei [1]).

Tot astfel *Guyau,* a considerat frumuseţea drept produs al unui acord psihic, însoţit de armonia şi echilibrul funcţiilor biologice. Deaceia, el a arătat că rezonanţa afectivă, care e la baza emoţiei estetice, îşi are originea în plenitudinea vieţii sensibile [2]). Caracterul comun al concepţiei acestor gânditori asupra funcţiei şi a valorii artei e afirmarea ideii de viaţă. Arta trebue să exprime vitalitatea; frumosul e reprezentarea vieţii intense şi complexe.

Impotriva acestei atitudini unilaterale în interpretarea artei trebue să afirmăm valoarea tipică originală a propriei personalităţi. Conştiinţa de viaţă, de forţa superioară a eului creator, impresionează mai mult decât elanul instinctiv sau organic.

Adesea, obiectul inspiraţiei artistice e mai curând durerea, tragedia umană în genere: martirajul, crucificarea, torturile din antichitatea creştină, scene din lupte şi singulare episoade răsboinice,—tot ce atinge resorturile emotive ale artistului sau spectatorului ca fiinţă umană, tre-

tima, scene din lupte şi singulare episoade răsboinice,—tot ce atinge resorturile emotive ale artistului sau spectatorului ca fiinţă umană, tre-

zindu-i conştiinţa durerii universale. Subiectul în sine nu determină valoarea operei. Un mutilat, un muribund, un act de martiraj, care redă fi-

---

1) *G. Séailles:* Essai sur le génie dans l'art. Alcan, Paris, 1923.

2) *J. M. Guyau:* L'Art. au point de vue sociologique, Paris, Alcan, 1902.

gura deformată de groază sau de durere a eroului, poate fi—infinit mai mult—obiect de artă decât un tip de vigoare şi de vitalitate accentuată. „Martiriul Sf. Sebastian”—reluat ca inspiraţie în diferite secole, înainte şi după Renaştere—„Salomeea” aducând pe tipsie capul Sf. Ioan, micul „Vagabond” a lui *Murillo,* sunt incontestabile opere de artă autentică; dar nu acelaş lucru se poate spune despre toate imensele fresce istorice, ce împodobesc reputate monumente arhitectonice.

Care e deci factorul ce determină valoarea operei de artă? E forţa vitală, expresie a vieţii integrale? Valoarea artei constă mai curând în expresia fondului sufletesc, a sentimentelor general-umane, a durerii sau a bucuriei universale. Tehnica artistică asigură realizarea puterii de impresie asupra masei contemplatoare, căci artistul adevărat învinge dificultatea materialului prin mijloace artistice originale.

*

* *

O a doua atitudine, care atinge problema urâtului în artă, o constitue concepţiile moraliste.

Nu vom relua vechea controversă a raporturilor dintre artă şi morală, dar trebue să remarcăm că clasicismul a conservat cu grijă, afirmând în nenumărate rânduri noţiunea de „artă morală”.

Am arătat, în capitolul anterior, că atât antichitatea cât şi moraliştii secolului al XIX-lea au

* *

O a doua atitudine, care atinge problema urâtului în artă, o constitue concepţiile moraliste.

Nu vom relua vechea controversă a raporturilor dintre artă şi morală, dar trebue să remarcăm că clasicismul a conservat cu grijă, afirmând în nenumărate rânduri noţiunea de „artă morală”.

ea a devenit un reflex determinat de necesităţile atitudinii morale.

Această interpretare a valorii artistice, pare însă unilaterală şi fără un fundament necontestat.

Plecând dela ideia identităţii între „bine" şi „frumos", mentalitatea clasică a artei s'a arătat adesea favorabilă tezei moraliste. In virtutea moralităţii în artă *Oscar Wilde* a scris „De profundis" în închisoare, iar Tribunalul Senei a interzis publicarea complectă a poesiilor lui *Charles Baudelaire,* condamnându-l pe autor. Gânditori eruditi şi analişti, cum a fost *Taine* a introdus, sub aceiaşi valorificare unilaterală şi deformantă, criterii de apreciere a artei, străine de caracterul estetic propriu zis. Dar această valorificare anestetică duce la o artificializare a aprecierii operelor de artă, suprimând uneori, în întregime, criteriul estetic. Căci, pentru artă orice limitare înseamnă o siluire a mijloacelor de realizare, o abandonare a virtualităţii creatoare. Cu sau fără subiect precis, moral, social, etc., opera de artă poate fi mare, impresionantă, nemuritoare, dacă procesul ei de creaţie îndeplineşte condiţiile manifestării artistice originale.

Atitudinea morală poate fi identică cu acea estetică, atunci când respectă aceleaşi valori spirituale, aceleaşi opere umane. Şi întinzând vălul de simpatie generală, care duce la înfrăţirea tuturor fiinţelor şi la însufleţirea cosmică universală, ea poate deveni, la rândul ei, o parte din armonia totală a artei.

Atitudinea morală poate fi identică cu acea estetică, atunci când respectă aceleaşi valori spirituale, aceleaşi opere umane. Şi întinzând vălul de simpatie generală, care duce la înfrăţirea tuturor fiinţelor şi la însufleţirea cosmică universală, ea poate deveni, la rândul ei, o parte din armonia totală a artei.

*

* *

Vom examina acum raportul dintre noţiunea de *formă* şi „frumos".

Nu intră în intenţia noastră, să reînviem vechea discuţie—devenită clasică—între „formă" şi „conţinut". Dar există o concepţie curentă şi obişnuită, care identifică forma cu frumuseţea. Forma este contur, desemn, în plastică. Este ritm şi melodie, în muzică. Este durată manifestă, concretă, în observaţie şi analiză.

Forma spaţializează şi concretizează conţinutul sufletesc. Ea explică şi clarifică atitudinea spirituală. Nu e deci surprinzător, că ea apare drept element caracteristic al frumuseţii. Deaceia, pentru estetica clasică respectul formei e o condiţie esenţială în construcţia artei.

Evident, nu putem lua atitudine faţă de o operă de artă decât considerând elementele ei constitutive şi concrete. Dar adesea, ceiace reprezintă mai complect valoarea iniţială a operii, e mai puţin forma precisă decât *expresia* ce se degajă din raporturile pur formale. Forma nu este perfecţiunea însăşi, dar e o *sinteză* de elemente; şi deşi nu toate elementele au caracter estetic, „totalitatea" lor—în raportul strict determinat în care apar—creiază forma estetică însoţită de impresia de agreabil sau frumos.

Un sens mai deosebit, în care forma se iden-

soţită de impresia de agreabil sau frumos.

Un sens mai deosebit, în care forma se identifică cu *structura,* întâlnim în psihologia germană contimporană.

Psihologia „structurală" — Gestaltlehre — afirmată, în primul rând, de *W. Dilthey* [3]), consideră la baza vieţii sufleteşti o formă unitară ce-

---

3) *W. Dilthey:* Op. cit.

apare în toate manifestările psihice: structura. Această formă pare a fi un tipar general, un caracter comun tuturor actelor sufleteşti ale individului. In consecinţă, orice manifestare artistică are la bază o structură. Datorită ei, forma artistică se identifică cu frumosul, considerat ca un mijloc de exteriorizare a conţinutului sufletesc.

Valoarea estetică a formei este uşor de urmărit în orice domeniu de manifestare artistică. In adevăr, percepţia unei „structuri" în plastică—de pildă în pictura Renaşterii, unde acelaş tip de madonă, expresie a frumuseţii naturale nealterate, se întâlneşte la Tizzian, El Greco, L. da Vinci sau Raffael—constitue un general caracter al mentalităţii comune acelei epoci, în faţa vieţii. In muzică, percepem dela început „forma" în perfecta înlănţuire a sunetelor dintr'o melodie; o „fugga" de *Bach* sau „Simfonia a IV-a" de *Beethoven,* exprimă mai mult ca orice altă compoziţie forma muzicală pură.

Exemple asemănătoare oferă poezia. Sonetul clasic al lui *Ronsard,* celebra „Invitaţie" a lui *Baudelaire* sau versurile lui St. *Mallarmée,* în care poetul afirmă valoarea muzicală a poesiei, exprimă tot atâta melodie cât şi o autentică compoziţie muzicală.

După „Gestaltlehre", forma se identifică deci, cu structura. Contrariu ei—deformitatea—e lip-
Baudelaire sau versurile lui St. *Mallarmee,* în
care poetul afirmă valoarea muzicală a poesiei, exprimă tot atâta melodie cât şi o autentică compoziţie muzicală.

După „Gestaltlehre", forma se identifică deci, cu structura. Contrariu ei—deformitatea—e lipsa de structură. Elementele anestetice exprimă deci lipsa formei, cu alte cuvinte a ceiace se cuprinde într'o structură sufletească.

Dar, deşi, asocierea dintre formă şi structură e generală şi inteligibilă, totuşi nu totdeauna

forma coincide cu frumuseţea. Identitatea acestor două noţiuni provoacă anumite riscuri. In primul rând forma pură, abstractă şi generală, redusă la un schematism logic sau geometric, suprimă „frumuseţea". Cubismul, geometrismul lipsit de cadrul ambianţei decorative, provoacă o impresie de monotonie şi răceală. *Stilizarea* geometrică face adesea imposibilă înţelegerea sensului în reprezentările grafice primitive. Acelaş lucru se poate afirma, cu egală dreptate, despre „arabescurile" orientale.

Chiar în muzică, lipsa „patos"-ului, a fondului afectiv sau a reprezentărilor colorate—mistice sau simbolice—creiază o sensibilă dificultate în sesizarea şi aprecierea operei de artă. Muzica lui *Hanslick,* simplă înscriere de tonuri, este incomparabil mai puţin gustată decât simfoniile sau sonatele lui Beethoven. O „toccata" de Bach e mai puţin înţeleasă şi acceptată de marele public decât un vals de Strauss.

Nu vrem să spunem prin aceasta, că frumuseţea e în directă legătură cu aprecierea maselor auditoare sau contemplative, dar este evident că formalismul exagerat—privat de elemente concrete capabile a trezi ecoul afectiv—restrânge cercul sensibilităţii şi al valorificării operii de artă.

Forma abstractă şi pură este *izolatoare.* Ea îndepărtează acea simpatie spontană, imediată şi reclamă o analiză minuţioasă, logică şi intelectualistă; de aceia nu rare ori fondul operei, sesizat numai pe bază de înţelegere abstractă, se descompune până la epuizarea complectă.

auditoare sau contemplative, dar este evident că formalismul exagerat—privat de elemente concrete capabile a trezi ecoul afectiv—restrânge cercul sensibilităţii şi al valorificării operii de artă.

Forma abstractă şi pură este *izolatoare.* Ea îndepărtează acea simpatie spontană, imediată şi reclamă o analiză minuţioasă, logică şi intelectualistă; de aceia nu rare ori fondul operei, sesizat numai pe bază de înţelegere abstractă, se descompune până la epuizarea complectă.

accentuat factorul melodic al muzicalităţii versurilor. El a cerut poesiei: „De la musique avant toute chose!”. Dar intensificarea melodiei în versificaţie a neglijat sensul, substratul ideal şi afectivitatea inspiraţiei. Versul a devenit o muzică, o inseriare sonoră, dar—lipsit uneori de elementele obişnuite ale versificaţiei—el a primit forma palidă, delicată şi subiectivă, care l-a îndepărtat de accesul marelui public.

Este de remarcat, că nu numai excesul formal sau unilateralitatea creaţiei restrânge înţelesul şi sfera de apreciere a operii de artă. Orice încercare de eliminare a sensului sau de exagerare a unui singur factor, e de natură a micşora valoarea artei, considerată după criteriile generale de valorificare. Concepţia mistică a poesiei reprezentată de abatele *H. Brémond,* susţinând că inspiraţia poetică e produsul unei comuniuni nemijlocite cu Divinitatea, suprimă posibilitatea sesizării complecte şi valorificării integrale a operilor poetice. Interpretarea mistică şi religioasă înlătură astfel, explicarea pozitivă şi obiectivă a creaţiei poetice, îngustând sensibil câmpul cunoaşterei şi al înţelegerii.

* * *

In posesia elementelor esenţiale ale problemei examinate până acum, ne întrebăm care e sensul şi valoarea conceptului de „urât” în opera de

câmpul cunoaşterei şi al înţelegerii.

* * *

In posesia elementelor esenţiale ale problemei examinate până acum, ne întrebăm care e sensul şi valoarea conceptului de „urât” în opera de artă.

Fără îndoială, valoarea „urâtului” nu poate fi decât de natură psihologică.

Am remarcat, în treacăt, că sensul cel mai general, accepţia cea mai obişnuită pe care o

primeşte „urât”-ul, este pur negativă. „Urât”-ul este deformitatea însăşi. Prezenţa urâtului implică absenţa formei estetice.

Dar dacă sub acest raport nu există controversă, problema reapare sub altă formă: „Urât”-ul trebue conceput neapărat ca element de negaţie în opera de artă? Nu există o funcţie *pozitivă* a elementelor an-estetice, capabile să mărească potenţialul valorii estetice?

„Urât”-ul fizic nu poate fi creator de frumuseţe artistică?

O generală constatare în domeniul psihologiei indică scăderea sensibilităţii în raport invers cu durata excitaţiei. Senzaţia se toceşte, diminuiază în intensitate, dacă e lipsită de variaţie şi pauze intermediare. Percepţia, asociaţia, memoria, presupun—la rândul lor—condiţii de variabilitate, noutate şi interes. Chiar afectele superioare, uneori sentimente complexe şi profunde, nu au mai mari duşmani decât monotonia şi fixitatea.

Sentimentul valorii estetice nu face excepţie. „Frumos”-ul constant oboseşte, epuizează gama flexiunilor emotivităţii. De aceia, nu există operă de artă, în care să nu se constate—evident, cu predominarea frumosului—prezenţa unui număr de elemente anestetice, pe care arta le revendică şi le impune.

Emil Utitz exprimă aceiaşi opiniune. Frumuseţea nu are variaţie. Ea este constantă şi uniformă. Dar uniformitatea şi monotonia duc la distrugerea afectelor şi a sensibilităţii. De aceia, oriunde constatăm forme superioare, vom găsi

flexiunilor emotivităţii. De aceia, nu există operă de artă, în care să nu se constate—evident, cu predominarea frumosului—prezenţa unui număr de elemente anestetice, pe care arta le revendică şi le impune.

Emil Utitz exprimă aceiaşi opiniune. Frumuseţea nu are variaţie. Ea este constantă şi uniformă. Dar uniformitatea şi monotonia duc la

gică a „frumos”-ului. In contrast cu acesta, „urât”-ul apare ca un cadru, ce scoate în evidenţă excelenţa formelor şi perfecţiunea caracterelor artistice.

Constatarea se poate verifica, dacă extindem sfera de exemplificare. In adevăr, din punct de vedere psihologic, „frumosul natural” nu se identifică cu „frumosul artistic”. Primul este obiectiv şi concret, al doilea e subiectiv şi presupune un proces de abstracţiune. Ceiace e urât în natură, poate fi subiect de realizare artistică. Adesea, tipuri de mutilaţi, bolnavi sau nomazi, constitue obiectul artei plastice. Viziunea artistului, tehnica lui, depăşeşte realitatea concretă şi alege ce îi apare caracteristic, distinctiv, demn de a figura în artă, indiferent de valoarea artistică iniţială. Căci—alături de „frumos”-ul fizic—arta selectează „tipic”-ul şi „caracteristic”-ul.

In arta greacă centaurii şi faunii—concepţie a imaginaţiei aprinse din timpul ceremoniilor bachice, deşi fără a reprezenta o generală valoare artistică—au rămas exemple de artă caracteristică.

Dar în special arta creştină a cultivat elementele an-estetice—„urâtul” fizic—pentru a desvolta frumuseţea morală. Reprezentarea tipurilor de asceţi, martiriile creştine, crucificarea şi patimile lui Christ, sunt nenumărate subiecte susceptibile a trezi—alături de sentimente de milă, iubire şi umanitate—pe acela al sacrificiului mo-

ristică.

Dar în special arta creştină a cultivat elementele an-estetice—„urâtul” fizic—pentru a desvolta frumuseţea morală. Reprezentarea tipurilor de asceţi, martiriile creştine, crucificarea şi patimile lui Christ, sunt nenumărate subiecte susceptibile a trezi—alături de sentimente de milă, iubire şi umanitate—pe acela al sacrificiului moral. In afară de pictură, artă în care Renaşterea a excelat, aceste subiecte apar şi în literatură şi în muzică. Nenumăratele poeme literare, ce zu-

creştinismului primitiv şi tipica compoziţie religioasă a lui *I. S. Bach:* „Matheuspassion", constitue exemple edificatoare.

Dar chiar portretistica modernă oferă o caracteristică asemănătoare. Portretul cel mai frumos nu e întotdeauna acel ce reprezintă tipul cel mai pur. Frumuseţea apare câteodată glacială, fadă şi lipsită de viaţă. Gustul rafinat preferă „tipul" caracteristic, care se distinge de masa exemplarelor comune. Ori această distincţie nu se obţine întotdeauna prin frumuseţe. Frumosul oferă o distincţie formală şi superficială. Dar exigenţele spiritului critic şi analist reclamă infinit mai mult, dela un tip artistic. El voeşte o distincţie sufletească, o nuanţare sub raportul psihic. Deaceia elementul caracteristic este aci *expresia,* care redă fondul original a cărui exteriorizare nu e posibilă fără accentuarea elementelor simboliste—adevărat limbaj al vieţii interioare.

Arta nu poate evita imixtiunea „anesteticului" chiar în creaţiile cele mai personale.

Max Dessoir[50]) afirmă că opera de artă se caracterizează printr'o complexitate de valori, de natură foarte deosebită. Arta exprimă valori multiple şi variate. Ele constitue un tot imposibil de divizat. Simpla separaţie a elementelor aduce micşorarea valorii estetice. Căci adesea, într'un obiect de artă, există o caracteristică etnică, istorică, o valoare religioasă sau morală.

caracterizează printr'o complexitate de valori, de natură foarte deosebită. Arta exprimă valori multiple şi variate. Ele constitue un tot imposibil de divizat. Simpla separaţie a elementelor aduce micşorarea valorii estetice. Căci adesea, într'un obiect de artă, există o caracteristică etnică, istorică, o valoare religioasă sau morală.

Esteticianul german *Theodor Lipps* a arătat

---

50) *Max Dessoir:* Aesthetik und allgemeine Kunstwiss-

că, în anumite ocazii, „urâtul" este acceptat, pentrucă este „purtător de istorie" [51]). O frescă istorică ne interesează pentru exactitatea redării evenimentelor şi personagiilor, un portret—pentru autenticul reprezentării sau pentru elemente mistice şi religioase exprimate. Dar toate acestea sunt valori anestetice, ce contribue la crearea cadrului estetic propriu zis.

Este incontestabil că—deasupra acestor valori —arta trebue să exprime un anumit sens caracteristic, o frumuseţe proprie, o valoare originală, nu putem afirma că suntem în prezenţa unei opere de artă. Dar a contesta prezenţa celorlalte valori, care prin rezonanţa afectivă, cadru şi ambianţă, sunt un adevărat stimulent al sentimentului estetic, înseamnă a nega un factor psihologic pozitiv în valorificarea operii de artă.

*

* *

In afară de constatarea prezenţei elementelor anestetice în opera de artă, există însă şi alte motive care argumentează în favoarea acestei inevitabile imixtiuni.

Adesea inspiraţia artistului creator nu are un fond precis şi conştient. După părerea unui tânăr estetician contemporan [52]), faza iniţială a inspiraţiei este confuză şi inconştientă. Cele mai variate elemente, păstrând un necontestat con-

---

51) *Th. Lipps*: op. cit.

52) *L. Rusu:* Essai sur la création artistique, Alcan, Paris, 1935, p. 105 şi urm.

anestetice în opera
motive care argumentează în favoarea acestei
inevitabile imixtiuni.

Adesea inspiraţia artistului creator nu are un
fond precis şi conştient. După părerea unui tâ-
năr estetician contemporan [52]), faza iniţială a
inspiraţiei este confuză şi inconştientă. Cele mai
variate elemente, păstrând un necontestat con-

tact cu instinctul şi dispoziţiile psiho-fisiologice şi manifestând o totală libertate de determinare, se afirmă în această primă fază. Artişti excepţionali, muziciani şi poeţi, au lăsat mărturii—în „jurnale", confesiuni şi corespondenţă personală —despre sbuciumul fisiologic, prin care se anunţă prezenţa inspiraţiei; Goethe, Grillparzer, Michel—Angelo, Beethoven, sunt tipurile cele mai caracteristice în acest sens.

E aci, deci, o condiţionare psiho-fisiologică.

Pentru alţi gânditori şi artişti, inspiraţia artistică este produsul unei intuiţii a lumii înconjurătoare. Ca şi cunoaşterea teoretică, arta trebuie să cuprindă totalitatea vieţii. Ea exprimă o cunoaştere integrală, renunţând la schematismul specific a ştiinţei propriu-zise.

Astfel, *Bergson* afirmă primatul intuiţiei, ca funcţie de cunoaştere şi sesizare a realităţii. Arta nu poate fi concepută decât ca funcţie intuitivă a spiritului. Opera de artă e produsul intuiţiei creatoare şi fecunde.

In acelaş sens *B. Croce* consideră arta ca o funcţie integrală. Pentru el, opera de artă e o „totalitate", în care se întâlnesc puterile creatoare ale subiectului cu forma concretă a obiectului material. E ceiace constituie o condiţionare psihică şi intuitivă.

Ambele interpretări însă, nu pot exclude prezenţa „an-estetic"-ului în artă. Căci atât condiţionarea psiho-fisiologică cât şi concepţia intuiţionistă, presupun o activitate complexă şi o totală libertate a subiectului creator.

Arta este manifestarea cea mai spontană, liberă şi lipsită de stringenţă, din totalitatea activităţii

In acelaş sens *B. Croce* consideră arta ca o funcţie integrală. Pentru el, opera de artă e o „totalitate", în care se întâlnesc puterile creatoare ale subiectului cu forma concretă a obiectului material. E ceiace constituie o condiţionare psihică şi intuitivă.

umane. Departe de a ridica bariere fictive, ea lasă câmp liber imaginaţiei şi fantasiei, pentru a înălţa construcţii originale.

Scopul final al artei este *universalitatea*. Ca şi ştiinţa şi religia, arta urmăreşte o adeziune universală la creaţiile ei personale.

Arta construeşte cu puterile spiritului creator, din care nu pătrund în lumea obişnuită, decât formele concrete şi materiale. Imprumutând terminologia lui *Hermann Lotze*, am putea numi acest univers: „microcosm", în comparaţie cu „macrocosmul" realităţii înconjurătoare. Dacă arta e însă, un „microcosm" adică un „univers", o totalitate de fenomene sufleteşti, nu putem concepe excluderea unor elemente constitutive, fără riscul diminuării valorii estetice.

Teoriile raţionaliste şi afectiviste afirmă necesitatea alegerii unor reguli caracteristice. Dar viaţa e în perpetuă schimbare. Valorile trecutului contrazic adesea perspectivele viitorului. Arta trebuie să aspire la înglobarea tuturor elementelor capabile a mări valoarea estetică. Ori, „urât"-ul se găseşte în această categorie; prezenţa „an-estetic"-ului accentuiază valoarea „frumos"-ului în sine şi a realizării artistice în genere.

In sfârsit. trebuie să menţionăm o ultimă inzenţa „an-estetic"-ului accentuiază valoarea „frumos"-ului în sine şi a realizării artistice în genere.

In sfârşit, trebuie să menţionăm o ultimă interpretare a valorii „urât"-ului în artă.

Esteticianul francez *Ch. Lalo* a arătat că opera de artă nu trebuie considerată ca produs al unei inspiraţii izolate şi efemere, ci dimpotrivă ca rezultat al unui fond sufletesc, complicat şi profund.

In orice operă de artă se întrevăd o multiplicitate de tonuri, de elemente ale inspirației și de nuanțe ale stărilor afective. Ceiace dă tonalitatea și caracterul ei este însă, nota predominantă în momentul creației. Dar dacă opera ar fi constituită numai de această tonalitate, ea ar apare sub un aspect de pronunțată sterilitate și monotonie. De aceia, efortul fantasiei—adesea inconștiente—este al unei creații complexe și diferențiate.

Asemeni unei simfonii muzicale, în care fiecare instrument aduce aportul său propriu, egal de necesar pentru impresia generală, creația artistică se adresează spiritului contemplator, printr'o multiplicitate de voci distinctive.

A păstra această „polyphonie", a asculta toate vocile artei, în care intră inevitabile elemente „anestetice"—lipsite total de valoare estetică, dar necesare prin cadrul general ce îl constituie, este o atitudine naturală și generală a spiritului omenesc.

SPECIFICUL REALIZARII TEHNICE IN CREAŢIA ARTISTICA

In capitolele, în care am analizat contribuţia factorilor psihici individuali la elaborarea creaţiei artistice, am arătat că realizarea operei de artă presupune un proces complicat şi profund.

Impotriva concepţiei unei creaţii „spontane" şi „imediate", examinarea fazelor creaţiei artistice a scos în evidenţă un *antagonism* între formele superioare ale vieţii sufleteşti şi tendinţele primitive ale spiritului. In acest sens, lucrarea d-lui *Liviu Rusu*—susţinută pe o remarcabilă documentare analistă şi menţionată adesea în cursul acestor capitole—stabilind că procesul

documentare analistă şi menţionată adesea în cursul acestor capitole—stabilind că procesul

creaţiei artistice presupune un lung „conflict creator" aduce o contribuţie de primul rang în explicarea fenomenului estetic [1]).

Elaborarea artistică însă e un proces mental pur.

---

1) *L. Rusu:* Op. cit., Cap. II, „Le conflit créateur", p. 104 şi urm.

Dacă activitatea psihică—în creaţia operii de artă—s'ar opri aci, arta nu ar fi decât un produs subiectiv, insesizabil sub raportul *obiectiv* şi concret. De aceia, procesul elaborării mentale este urmat de acel al realizării tehnice.

In adevăr, efortul specific creaţiei este acel pe care îl îndeplineşte artistul pentru exprimarea concretă a fondului sufletesc original.

Aci se afirmă personalitatea autentică şi forţa ei creatoare. Nu e o noutate constatarea, că toate sforţările artistului converg în direcţia expresiei valabile şi originale. Poetul luptă pentru a înfrânge rigiditatea verbului inaccesibil adesea sensului ideal. Compozitorul încearcă înlănţuirea seriilor sonore fără a trăda accentul profund patetic sau ilustrarea concretă a fondului interior. Artistul plastic urmăreşte modelarea materialului propriu zis pentru realizarea operei concepute iniţial. De aceia, în toate domeniile artei, elaborarea ocupă un loc central, iar tehnica reclamă condiţii specifice. De aci, dificultatea tehnicei, artistice şi atenţia deosebită îndreptată asupra mijloacelor de exprimare în creaţia artistică.

*

* *

O veche prejudecată a lăsat să se acrediteze ideia că artele plastice îşi datoresc puterea de-
în creaţia artistică.

*

* *

O veche prejudecată a lăsat să se acrediteze ideia că artele plastice îşi datoresc puterea de impresie a subiectului contemplator, caracterului lor pur concret—uşor de sesizat sub aspectul tehnic şi material. Pictura şi sculptura—după această comună interpretare—nu utilizează atât raportul *simbolic* între ideie şi materie, pentru a reda fondul interior, ci exprimă sub forma

artistică tipurile şi fragmentele comunităţii de viaţă sau aspectele naturii înconjurătoare.

E aci, o interpretare realistă şi concretă corespunzătoare mai curând mentalităţii primitive decât unei concepţii evoluate şi rafinate asupra funcţiei psihologice a artei. Aşa dar, pe când artele încadrate în timp, muzica şi dansul, la baza cărora este lirismul debordant şi dinamic, utilizează expresia simbolică pentru a găsi un punct de contact cu lumea concretă, plastica îşi găseşte un mijloc de exteriorizare, graţie *spaţialităţii* care se opune abstracţiei pure şi idealismului excesiv.

Această concepţie mi se pare insuficientă şi simplistă. In adevăr, dacă se poate vorbi de *concretism* în plastica popoarelor primitive sau în arta figurată a copilului, e greu de acceptat acest caracter ca formă tipică şi distinctivă a artei civilizate, determinată în genere de inspiraţia şi realizarea tehnică a subiectului creator.

Este adevărat, că unul din cele mai generale mijloace de exprimare îl constitue *funcţia simbolică* a formelor plastice. Dela copil şi primitiv până la adult şi civilizat, procesul simbolist e cea mai elocventă modalitate de exprimare în redarea vieţii interioare. El constitue, în primul rând, o funcţie de idealizare, care se întrevede chiar în activitatea mistică a tipului primitiv, căci magia nu este altceva decât realizarea imaginativă a dorinţii—factor prin excelenţă afectiv.

In istoria doctrinilor estetice moderne, *Hegel*, care reprezintă cea mai idealistă notă în interpretarea artei, confirmă totuşi procesul simbolic al desvoltării mentalităţii umane; căci, pentru el, sinteza artistică este încorporarea ideei pure la

rând, o funcţie de idealizare, care se întrevede

o formă concretă, adecuată. De altfel, în plastica contemporană, simbolismul a atins uneori accente atât de puternice încât a trezit reacţiunea unor norme ordonatoare şi moderate. Dar, dacă formele excesive trebuesc totdeauna combătute, nu acelaş lucru se poate spune despre caracterul esenţial al valorii simbolice în artă.

In adevăr, nimeni nu ar putea concepe astăzi, o operă de artă, lipsită de caracterul ei esenţial: *Simbolismul expresiei*. Am putea afirma chiar, că simbolul intră ca element constitutiv şi ideal în orice manifestare artistică. Această generalitate se explică prin rolul de intermediar, pe care îl îndeplineşte simbolul, între imaginea individuală şi concretă, corespunzătoare obiectului însuşi—şi conceptul abstract, produs al unui proces de generalizare şi abstracţie, ce caracterizează mentalitatea civilizată. Simbolul nu ajunge la generalizarea definitivă, pe care o atinge noţiunea, ci se opreşte la o formă intermediară, în care legătura cu obiectul reprezentat e încă vizibilă şi concretă.

De aceia, el este atât de frecvent în viaţa psihică a popoarelor primitive. Mentalitatea lor animistă, lipsită de precizie şi explicare cauzală eficientă, exprimă o tendinţă de fixare în curgerea stărilor sufleteşti. Firește, aci nu sunt posibile decât solidificări mentale rudimentare. Dar, cum mentalitatea primitivă este „prelogică" fără a presupune o prelucrare anterioară a materialului perceptiv şi sensorial, ea rămâne pe o

animistă, lipsită de precizie şi explicare cauzală eficientă, exprimă o tendinţă de fixare în curgerea stărilor sufleteşti. Firește, aci nu sunt posibile decât solidificări mentale rudimentare. Dar, cum mentalitatea primitivă este „prelogică" fără a presupune o prelucrare anterioară a materialului perceptiv şi sensorial, ea rămâne pe o scară inferioară, în care verificarea obiectivă e necomplectă, iar simbolul e factorul determinant al cunoaşterii.

Simbolul, ce redă procesul de asociere al unui fenomen de un semn distinctiv, adesea obiectivat, este *superior* imaginii prin complexitatea materialului exprimat, dar *inferior* prin prelucrarea logică insuficientă. Pentru unii gânditori [2]), el are două accepţiuni sau două funcţii deosebite: există în primul rând, simboluri *deziderative* care exprimă o tendinţă de idealizare, o determinare ireală sau o încercare de realizare imaginativă a dorinţii; în al doilea rând: simboluri *expresive* care presupun în prealabil o realitate obiectivă şi se bazează în genere pe consacrarea socială, obiectivată în instituţii. In orice caz, funcţia simbolică se bazează pe un act de „*substituire*" mentală, prin care subiectul exprimă un fenomen real graţie unui semn distinctiv, cu care e în raport de perfectă corespondenţă. Acest semn recheamă în conştiinţă—în mod voluntar—prezenţa obiectului însuşi, ori de câte ori condiţiile psihice corespunzătoare se repetă în mod identic.

E uşor de înţeles deci, pentru ce arta face apel continuu la reprezentarea simbolică a stărilor sufleteşti, interioare, ca şi la exprimarea relaţiilor externe. Căci arta e, în primul rând, o funcţie în care factorul afectiv are un rol dominant. Numai emoţia profundă, sensibilitatea accentuată şi darul simpatetic de însufleţire a obiectelor înconjurătoare—uneori instinctivă, alteori perfect conştientă—constitue punctul iniţial al inspiraţiei artistice. Ori, acest mare şi

sufleteşti, interioare, ca şi la exprimarea relaţiilor externe. Căci arta e, în primul rând, o funcţie în care factorul afectiv are un rol dominant. Numai emoţia profundă, sensibilitatea accentuată şi darul simpatetic de însufleţire a
obiectelor înconjurătoare—uneori instinctivă, alteori perfect conştientă—constitue punctul iniţial al inspiraţiei artistice. Ori, acest mare şi

---

2) *M. Ralea:* Câteva observaţii asupra simbolului — în „Comentarii şi sugestii", Buc. Casa Şcoalelor, 1928.

complicat proces psihic, pe care se bazează creaţiile artei, necesită—cum am mai arătat—o renunţare la lumea obişnuită, la realitatea concretă, în schimbul unei atitudini de izolare şi subiectivism, susceptibilă de a favoriza inspiraţia şi elaborarea operii de artă. Procesul de creaţie presupune o atmosferă de umbrire a realităţii brute, o estompare a formelor precis conturate şi a observaţiei exacte. El face apel la factorii vieţii psihice, printre care imaginaţia şi afectele au un rol decisiv.

Am putea defini astfel, arta, ca o realizare concretă, determinată de atitudinea factorului afectiv faţă de un aspect al vieţii reale. De aceia estetica simpatiei afirmă, că această formă de afectivitate e elementul constitutiv al artei. In sfârşit—după cum am văzut în capitolul destinat caracterizării funcţiei estetice—arta exprimă o atitudine de însufleţire a realităţii înconjurătoare.

Afectivism, animism, fantasie, iată factorii indispensabili creaţiei artistice; dar nici unul dintre aceşti factori nu ajunge la funcţia creatoare, fără a utiliza simbolul ca mijloc de exprimare a fenomenelor vieţii. *Simbolul* constituie deci, un concept, fără de care arta ar fi sortită unei comprehensiuni limitate şi subiective. El păstrează esenţa pură a obiectului reprezentat sub forma concretă şi elocventă a „semnului" material exterior.

*

* *

Privite din punct de vedere genetic, artele plastice exprimă o tendinţă de „descriere" şi

atitudine de însufleţire a realităţii înconjurătoare.

Afectivism, animism, fantasie, iată factorii indispensabili creaţiei artistice; dar nici unul dintre acesti factori nu ajunge la functia creatoare,

„idealizare" a realităţii sub diferitele ei aspecte. Am putea defini plastica chiar, ca o formă de limbaj, în care nota concretă are prioritate, îndepărtându-se de precizia informaţiei şi a cunoştinţei în avantajul factorului afectiv.

Dacă arta se caracterizează, în adevăr, printr'o formă de sensualitate pură şi desinteresată, funcţia ei socială, valoarea ei elică sau educativă, sunt numai consecinţe indirecte, inevitabile adesea din cauza lipsei de autonomie perfectă a esteticului. Dar factorul, care determină valoarea estetică a operii de artă, este superioritatea *tehnică* a artistului, originalitatea *expresiei* şi acordul ei cu fondul psihic corespunzător.

Arta constituie deci un limbaj concret, în care tendinţa descriptivă e esenţială. Ea dovedeşte nevoia de exprimare a sufletului individual şi colectiv, primitiv şi civilizat, pueril sau adult, utilizând forme directe, concrete şi materiale, în desemn sau modelaj. Ea se opune astfel, limbajului obişnuit, în care abstracţia e caracterul principal, iar precizia expresiei e însuşirea determinantă.

In adevăr limbajul—ca funcţie generală de redare a stărilor sufleteşti şi de comunicare interindividuală—utilizează forme convenţionale şi comune. Grafic, el exprimă o tendinţă „indicativă", caracteristică şi pregnantă. Se poate totuşi spune, că limbajul „abstract" epuizează întreaga gamă a nuanţelor vieţii sufleteşti? Nu apare oare, acolo unde sursa de inspiraţie e mai profundă şi fondul interior mai personal, necesitatea expresiei simbolice mai accentuată şi mai sensibilă? Arta, care se bazează în genere pe redarea subtilă a stărilor

dare a stărilor sufleteşti şi de comunicare interindividuală—utilizează forme convenţionale şi comune. Grafic, el exprimă o tendinţă „indicativă", caracteristică şi pregnantă. Se poate totuşi spune, că limbajul „abstract" epuizează întreaga gamă a nuanţelor vieţii sufleteşti? Nu apare oare, acolo unde sursa de inspiraţie e mai profundă şi fondul interior mai personal, necesitatea expresiei simbolice mai accentuată şi mai sensibilă? Arta, care se bazează în genere pe redarea subtilă a stărilor

sufleteşti, care creiază o lume de nuanţe şi o infinitate de sensuri în exteriorizarea fenomenelor psihice, face apel, în mod constant, la exprimarea concretă prin imagini şi noţiuni lipsite de abstractizare. Prin ele, forţa de impresiune artistică se complectează cu mijloace de sugestie, iar lipsa de determinare a contururilor pregăteşte o atmosferă de înţelegere profund deosebită de aceia a cunoştinţei intelecluale.

Arta plastică prezintă, sub multiplele ei manifestări, sforţarea de a învinge schematismul logic şi abstract. Ea verifică concepţia bergsoniană a cunoaşterii, după care cunoştinţa noastră teoretică e condamnată la sterilitate şi insuficienţă. Arta animă lumea formelor concrete pentru a înlătura schemele intelectului. Dar pentru aceasta e nevoe de materialul infinit mai bogat al intuiţiei brute şi al funcţiei *simbolice*. Când simbolul, care asigură contactul cu lumea concretă, a atins o formă schematică şi rigidă, incapabilă a exprima un fond psihic general, arta se caracterizează printr'o notă de artificializare evidentă. E cazul plasticei moderne, care—în anumite manifestări—încearcă înlocuirea oricărei forme concrete, convenţionale şi generale prin creaţii stilizate în mod excesiv.

Evoluţia artelor plastice, dela manifestările cele mai rudimentare şi pânăla formele cele mai înalte, indică o luptă continuă împotriva tendinţei de abstractizare exagerată şi a schematismului intelectual. Pictura şi sculptura primitivă au început printr'o încercare de imitaţie a lumii înconjurătoare în raport cu aptitudinile artistului primitiv. Căci în societăţile rudi-

mentare, desemnul, pictura şi modelajul apar în acelaş timp, manifestând aceiaşi nevoe de reprezentare a strămoşului comun, a spiritelor clanului sau de perfecţionare a cultului religios. Diferenţierea între contur, relief şi culoare, este redusă—astfel încât ea nu constitue o problemă de tehnică adevărată.

E. Durkheim a arătat—cu temeinică şi necontestată documentare—că originea tuturor manifestărilor primitive: juridice, economice şi artistice, trebue căutată în organizarea formelor de cult ale religiei totemiste[3]). Arta plastică are deci, scopul iniţial de a constitui o reprezentare religioasă, oferind în acelaş timp cadrul necesar desfăşurării ceremoniilor primitive.

Dar, fără funcţia psihologică a simbolurilor, nici însufleţirea naturii, nici reprezentarea spiritelor ancestrale, nu ar fi posibilă. Căci toate formele artistice primitive se bazează pe o confuzie între realitate şi vis, pe o transpunere de valori pe care logica abstractă nu le acceptă. Singur simbolul lasă un câmp imens de circulaţie acestor forme mistice şi confuze. Astfel, pentru mentalitatea primitivă, simbolismul oferă multiple posibilităţi de exprimare, constituind punctul iniţial al artei plastice nediferenţiate, în care evoluţia ulterioară va impune nenumărate categorii şi diferenţieri.

uple posibilităţi de exprimare, constituind punctul iniţial al artei plastice nediferenţiate, în care evoluţia ulterioară va impune nenumărate categorii şi diferenţieri.

Dar în afară de funcţia religioasă şi socială, plastica primitivă oferă o filiaţie directă cu viaţa dinamică a individului. *L. von den Steinen* afirmă—pe baza unor cercetări documentate şi

---

3) *E. Durkheim* Op. cit.

concludente—că desemnul primitiv este *expresia* unei *mișcări,* a unei atitudini [5]). Este transpunerea concretă a „formei mobile", imitația sau numai „prelungirea" gestului uman.

Acelaș lucru se constată la copii. Linia concretă este o imitație a mișcării libere, e gestul spațializat în locul mobilității. Desemnul artei evoluate nu este, pentru observatorul atent, decât fixarea mișcărilor grație unui contur revelator; dar simplismul conturului este, pentru orice artist, o verificare a forței sale de creație, prezentând adesea toate lipsurile artei sale.

Departe de noi intenția de a identifica concepția și mijloacele tehnicei primitive cu acele ale artei civilizate. Simplismul reprezentării, concepția valorii mistice, lipsa proporționalității, a simetriei și a stilizării intelectuale, constituie cele mai evidente și mai esențiale deosebiri; apoi, o anumită predominanță a realismului vizual împotriva schematismului logic, convențional, caracter comun atât reprezentărilor primitive cât și manifestărilor grafice ale copilului.

Dar există anumite date fundamentale, elemente constitutive ale artei, care exprimă condiții permanente de exteriorizare a fenomenului estetic. Primitiv sau cult și civilizat, copil sau adult, artistul trebuie să țină seamă de anumite „modalități" artistice. Pentru artistul cult conditionarea estetică se complică. *Conturul* și *de-*

estetic. Primitiv sau cult și civilizat, copil sau adult, artistul trebuie să țină seamă de anumite „modalități" artistice. Pentru artistul cult con-

diționarea estetică se complică. *Conturul* și *desemnul, lumina* și *culoarea,* valoarea coloritului —„tenta"—,*raportul* dintre culori, sunt elemente esențiale în arta plastică.

---

5) Citat după *H. Delacroix:* Op. cit.

Evident, peste tot se impune intenţia artistului, „*subiectivismul*" ideii şi originalitatea inspiraţiei. Dar, dacă aceste ultime date constituie condiţionarea psihică subiectivă, a artei—primele elemente sunt obiective şi asupra lor se aplică talentul creator pentru elaborarea tehnică a operii de artă. Această tehnică e cu atât mai dificilă, cu cât rezistenţa materiei e mai accentuată. De aceia, sculptura, care trebuie să realizeze figuraţie şi mobilitate din materialul dur şi inert, necesită o tehnică mai complexă şi o experienţă artistică îndelungată. In acest sens, afirmaţia lui *A. Bourdelle,* care consideră experienţa ca marele „maestru" al sculpturii, îmi apare plină de înţeles adevărat şi profund [6]).

*

* *

Elementul cel mai general al plasticei este *desemnul* în pictură, *conturul* şi *relieful* în sculptură.

Desemnul este mijlocul clasic de exteriorizare a formelor. Pentru artist adesea forma se identifică cu desemnul. O formă frumoasă corespunde unei realizări grafice estetice. Forma se exteriorizează prin desemn. Ea devine tangibilă, sesizabilă, prin simţuri şi tonuri afective, graţie expresiei plastice concrete.

a formelor. Pentru artist adesea forma se identifică cu desemnul. O formă frumoasă corespunde unei realizări grafice estetice. Forma se exteriorizează prin desemn. Ea devine tangibilă, sesizabilă, prin simţuri şi tonuri afective,

Graficul spaţializează forma psihică interioară.

La primitiv întâlnim cea mai elementară delimitare concretă: Fixarea spaţiului pentru ceremonii şi cult religios. Aci, necesitatea exprimării nu a atins încă, caracterul estetic.

---

6) *A. Bourdelle:* Op. cit.

Artistul civilizat reuşeşte să transpuie în forme concrete ideia, intenţionalitatea şi inspiraţia conştientă. Acest transfert psihic e în dependenţă de concepţia artistului sau de mentalitatea epocei. Alta era manifestarea artistică în lumea antică, determinată de mitologie, eroism şi viaţă epică,—şi infinit deosebită e astăzi concepţia modernă a artei.

In adevăr, filosofia antică impunea o anumită concepţie a proporţiei şi simetriei. Ea aduce în artă simţul armoniei universale, al unităţii lumii, al ordinei şi proporţiei cosmice, profund antagonist „haos"-ului iniţial. Manifestarea artistică concretă trebuie deci să respecte ideia de ordine, unitate şi frumos. Primul ei element este conturul, ce tinde la stricta delimitare a corpului în spaţiu. De aci, imensa desvoltare a reprezentării corporale în statuara greacă. Multe denumiri tehnice în plastică au apărut— după cum remarcă *Delacroix*—în limbajul cult al gândirii elene. Noţiunile de „secţiune", „elevaţie", „plan", „profil", „schemă", se aplică în întregime contururilor artistice în arta modernă.

Dar termenii, ce indică desvoltarea tehnică a artei, exprimă în acelaş timp, o continuă abstractizare a corpului modelat. Dela forma concretă se ajunge la o abstracţie formală, la o adevărată „concepţie" în reprezentarea obiectului material. In locul inspiraţiei iniţiale, inconştientă sau afectivă, se substituie o *ideie conştientă, intenţia creatoare* a artistului.

In acest proces de transformare a fondului
denumiri tehnice în plastică au apărut— după
cum remarcă *Delacroix*—în limbajul cult al gândirii elene. Noţiunile de „secţiune", „elevaţie", „plan", „profil", „schemă", se aplică în întregime contururilor artistice în arta modernă.

Dar termenii, ce indică desvoltarea tehnică a artei, exprimă în acelaş timp, o continuă abstractizare a corpului modelat. Dela forma con-

o abandonare a factorului psihic inițial. In locul „individualului" apare tendința de generalizare, de tipizare a obiectului reprezentat. Este acesta un progres în evoluția artelor plastice? Firește, din punctul de vedere al influenței artistice, arta nu poate aspira decât la înțelegerea universală prin forme general acceptate de massele contemplatoare. „Tipicul" este astfel, mai accesibil decât „individual"-ul și „subiectiv"-ul. Totuși, atunci când încercăm să sesizăm o operă, a cărei largă accepțiune e o dovadă de succes, înțelegem că ceiace realizează pătrunderea ei în cercuri întinse, nu este numai aspectul general al prezentării, ci *acordul* între fondul universal-uman și forma respectivă, lipsită de complexitate sau de rigidă abstracțiune. Aceasta, mi se pare, constituie și un esențial criteriu de valorificare artistică, căci—în estetica modernă—fondul și forma nu mai sunt considerate ca două realități deosebite, ci ca două manifestări deosebite ale aceleiași realități comune[7]).

*

* *

Desemnul e o adevărată fixare a formelor mobile și schimbătoare în mijlocul realității concrete. El realizează o primă delimitare a materiulului brut și o dublare a existenții obiective.

* *

Desemnul e o adevărată fixare a formelor mobile și schimbătoare în mijlocul realității concrete. El realizează o primă delimitare a materiulului brut și o dublare a existenții obiective. Dar, prin funcția lui reproductivă, desemnul e „abstracție" formală. Reprezentarea obiectului exterior nu e identică cu obiectul însuși. Cea mai exactă reproducere este fotografia; dar a-

---

(7 *B. Croce:* L'esthétique comme science de l'expres-

ceasta nu este—cel puţin din punct de vedere al realizării artistice—forma tipică a artei. Esteticianul francez, *Ch. Lalo* opune chiar realismul fotografiei, reprezentării artistice propriu-zise[8]). Cine a observat schiţele şi „croquis"-urile lui *A. Rodin,* care a devenit celebru prin sculptura lui simbolică şi intelectualistă, înţelege perfect de ce grafica cea mai simplă poate fi uneori opera cea mai desăvârşită. Admirabila schiţă, intitulată „Cathédrale", exprimă o analiză atentă, un sentiment de adâncă umanitate, de cea mai autentică şi pură pietate.

Astfel, expresia celor mai simple forme poate atinge afectele cele mai intense. Pentru aceasta trebuie însă să identificăm forma cu frumuseţea? Oricât s'ar realiza o atare coincidenţă în istoria artelor plastice, nu cred într'o corespondenţă perfectă a acestor două noţiuni. Căci forma pură abstractizează, epuizează, şi schematizează conţinutul inspiraţiei, ideia artistică însăşi, îndepărtând-o astfel de simţul artistic general, de înţelegerea universală; în acelaş timp, trebuie să remarcăm că opera de artă cuprinde întotdeauna elemente „an-estetice".

O operă de artă se impune prin forţa ei de impresiune, prin sentimentul de vitalitate şi persistenţă, pe care îl manifestă. Influenţa ei se exercită la început, inconştient şi afectiv; abia târziu, când şi-a dovedit puterea ei de a trăi, reclamă analiza estetică a valorii sale. Ceiace

neral, de înţelegerea universală; în acelaş timp, trebuie să remarcăm că opera de artă cuprinde întotdeauna elemente „an-estetice".

O operă de artă se impune prin forţa ei de impresiune, prin sentimentul de vitalitate şi persistenţă, pe care îl manifestă. Influenţa ei se exercită la început, inconştient şi afectiv; abia târziu, când şi-a dovedit puterea ei de a trăi, reclamă analiza estetică a valorii sale. Ceiace

o prezintă atenţiei masselor, este simbolismul formal, factorul ce presupune o tehnică specială a materialului prelucrat. Sculptura mai ales, urmăreşte redarea unei întregi game, prin care se exprimă afectele spiritului omenesc. Dela primitivul, care redă sub forme teribile şi grosiere, spiritele oculte ale grupului social, trecând prin faza „colosal"-ului artei africane sau a „grandios"-ului egiptean, până la „inefabilul" sculpturii simboliste a artei civilizate, plastica statuară indică o continuă prăpastie între artă şi realitate, între expresia simbolică şi materialul concret.

Forma plastică vorbeşte în genere, iniţiaţilor. Cultura şi chiar experienţa artistică este indispensabilă înţelegerii exacte a operii de artă. Căci oricât ar utiliza mijloacele larg simpatice ale afectelor şi simbolurilor, expresia are o limită inevitabilă; această limită este însuşi subiectul creator. Atunci când depăşeşte puterea de redare a fondului iniţial, şi exagerează factorul tehnic inovator, expresia devine artificială, şi îngustează sensibil câmpul de înţelegere al spiritului contemplativ. Ori, împotriva artificialismului estetic luptă toate elementele constructive ale plasticei: umbra, combinaţia culorilor, efectul „tentei", în pictură—dinamismul, greutatea, linia efortului şi a echilibrului, în sculp-

lismului estetic luptă toate elementele constructive ale plasticei: umbra, combinaţia culorilor, efectul „tentei", în pictură—dinamismul, greutatea, linia efortului şi a echilibrului, în sculp-

tură.

Expresia trebuie să redea viaţa, în fina, multipla nuanţare a formelor ei mobile şi complicate. Dar, departe de a se lăsa estompată de multiplicitatea elementelor, ea trebuie să redea *unitatea formei* şi precizia caracteristică a tipu-

lui reprezentat. Astfel, expresia—care în fond este un element al operii de artă—realizează o *sinteză* de elemente, urmărind unificarea vieții și a formelor artistice. E uimitor în adevăr, cum se concentrează într'o singură expresie de gravitate și profunzime, sensul adânc al „Gânditor"-ului lui *A. Rodin;* și poate tot atât—deși profund deosebit ca tehnică și concepție artistică—mistic, iluminat și hotărât—„Moise" a lui *Michel-Angelo*. Aci, opera de artă atinge resorturile profunde ale spiritului omenesc, din a cărui sursă comună isvorăsc arta și cugetarea universală.

Dacă în sculptură *conturul* și *relieful* sunt elementele esențiale ale realizării artistice, în pictură variația efectelor e datorită: *raportului între lumină* și *umbră*—și *culorilor*.

Lumina și culoarea creiază un adevărat limbaj, care se adresează sentimentelor. Conturul e o abstracție, o înlăturare a elementelor concrete și afective; culoarea e o revenire la concret, o rechemare a materialului realist și o provocare directă a sentimentului.

Pentru a realiza o adevărată operă de artă, artistul urmărește redarea efectelor de lumină prin distribuirea calculată a valorilor, „clare" și „obscure". Viziunea luminoasă care pune în valoare forma conturului, creind o atmosferă poetică și naturală în opera de artă, corespunde concepției desemnului „pur". *Fromentin* a denumit acest gen de pictură: *„luminarism"*; în orice caz, „pictura luminii" se bazează pe valorificarea efectelor de lumină, în care umbrele

artistul urmărește redarea efectelor de lumină prin distribuirea calculată a valorilor, „clare" și „obscure". Viziunea luminoasă care pune în valoare forma conturului, creind o atmosferă poetică și naturală în opera de artă, corespunde concepției desemnului „pur". *Fromentin* a denumit acest gen de pictură: *„luminarism"*; în orice caz, „pictura luminii" se bazează pe valorificarea efectelor de lumină, în care umbrele

se şterg, iar contrastele se reduc la cele mai simple forme.

Spre deosebire de „luminarism" există însă o altă tehnică, bazată pe contrastul între elemente, nu pe simplificarea lor. Acesta e „clar—obscur"-ul şi valorificarea culorii, prin aplicarea luminii asupra ei, constituie o tehnică mai dificilă şi mai rafinată.

Utilizând această tehnică, *Rembrandt* sau *Van Dyck* se adresează—în opera lor—tot atât judecăţii estetice cât şi profunzimei sentimentelor contemplatorului. Nu lumina, nu „tentă", sunt decisive aici, ci mai curând valoarea simbolică, rezultată din raportul culorilor cu „întuneric"-ul", cu „obscur"-ul. Fără această proporţie, fără „valoarea" coloritului, un tablou poate apare lipsit de colorit, oricât culoare ar conţine. Pictura lui *Veronese* sau *Tizzian* e o mărturie concretă a acestei aserţiuni.

Eug. Delacroix scria, în memoriile sale, că tehnica picturii unui tablou trebuie să redea decorul sau tipul ales, ca sub un văl semi-opac, ca într'o atmosferă semi-obscură. Nici clar, nici umbră. Din fondul neclar dar întunecat, reprezentarea picturală crează—prin efecte de contrast—lumina corpurilor vii sau a aspectelor naturii încântătoare. Scăderea luminii sau a intensităţii raportului cu umbra, aduce—adesea—o creştere a valorii artistice realizate.

umbră. Din fondul neclar dar întunecat, reprezentarea picturală crează—prin efecte de contrast—lumina corpurilor vii sau a aspectelor naturii încântătoare. Scăderea luminii sau a intensităţii raportului cu umbra, aduce—adesea—
o creştere a valorii artistice realizate. *Th. Rousseau,* mare peisagist, contemporan şi rival al lui *Corot,* obişnuia să filtreze lumina, acoperind obiectul pictat cu un văl de mătase subţire. Astfel apărea ochiului artist, întâiu distincţia între lumină şi umbră şi abia mai târziu—în

cursul exerciției — intensitatea culorilor naturale [9]).

*

* *

Dacă ne referim în special la arta poetică, trebuie să menționăm că valorile realizate în acest domeniu presupun un lung proces de evoluție tehnică.

Dela poezia primitivă, dominată de afecte primare și de instinctul colectivității, și până la forma desinteresată și autonomă a operilor poetice de astăzi, e un progres imens.

In genere, „artele cuvântului fac apel la elemente afective și logice, muzicale și plastice"—spune psihologul francez *H. Delacroix* [10]). Dar emoția propriu-zisă nu poate da cuvântului, caracter estetic. Astfel, poezia primitivă, deși dominată de un incontestabil fond afectiv—complex de stări rudimentare—nu atinge forma estetică. Factorul mistic, religios și elementele fantastice, determină o necesitate de exprimare, ce se manifestă în forme primare, lipsite de stilizare și muzicalitate. Limbajul poetic primitiv e un limbaj „intențional", deosebit de vorbirea curentă. Distincțiunea aceasta, care în poezia cultă e datorită expresiei personale și rafinate, este—pentru poezia primitivă—redată de ritm.

Ritmul e cel mai general element în arta poetică, dar în acelaș timp—e elementul esențial al tuturor artelor, atât sub formă primitivă cât și sub formă civilizată. Il întâlnim—sub formă ru-

limbaj „intențional", deosebit de vorbirea curentă. Distincțiunea aceasta, care în poezia cultă e datorită expresiei personale și rafinate, este—pentru poezia primitivă—redată de ritm.

Ritmul e cel mai general element în arta poetică, dar în acelaș timp—e elementul esențial al tuturor artelor, atât sub formă primitivă cât și sub formă civilizată. Il întâlnim—sub formă ru-

dimentară—în „melopeea" primitivă; îl întâlnim apoi, în poezia evoluată, în arta plastică şi dinamică.

Ritmul „creiază" versul prin regularitatea accentului şi simetria silabelor, distribuie materialul în linii sau perioade scurte, fixate de raporturi determinate precis, variind după speţă, gen şi tip cultural.

Primatul ritmului se explică prin originea însăşi a artei, care—în societatea primitivă—este produsul ceremoniilor magice şi religioase. In cursul acestor manifestări colective, tendinţa „mimetică" ca şi mentalitatea animistă introduc modificări de ordin motor şi sonor, din care apare dansul primitiv. Prin mişcări accentuate, însoţite de cuvinte sau simple sunete fără înţeles, se creiază primele distincţiuni în expresie, datorită intenselor dispoziţii interioare, încă nedisimulate, în societatea primitivă.

Poezia primitivă se caracterizează aşa dar, din punct de vedere concret, prin doi factori ce contribuie la separaţia ulterioară a artelor: în primul rând factorul *motor,* care fixează cele dintâiu modificări în limbajul natural şi în mişcările comune—şi în al doilea rând *cuvântul,* care prin intensitatea, volumul şi înălţimea tonului, accentuiază expresia transformărilor sufleteşti rudimentare.

Poezia, care—la primitiv—se desvoltă în ambianţa dansului şi a „incantaţiei" magice, se iden-

din punct de vedere concret, prin doi factori ce contribuie la separaţia ulterioară a artelor: în primul rând factorul *motor,* care fixează cele dintâiu modificări în limbajul natural şi în mişcările comune—şi în al doilea rând *cuvântul,* care prin intensitatea, volumul şi înălţimea tonului, accentuiază expresia transformărilor sufleteşti rudimentare.

Poezia, care—la primitiv—se desvoltă în ambianţa dansului şi a „incantaţiei" magice, se iden-

cient, izolându-l de celelalte forme de exprimare ale cunoştinţii.

Dacă înaintăm pe scara evoluţiei poetice, constatăm un început de *versificaţie*—la început neregulată [11]), apoi determinată de anumite *norme* de construcţie. In poezia lirică, în special, ritmul apare ca un factor *formal,* ce face posibilă „unificarea" stărilor afective în exprimarea atitudinii lirice. El topeşte formele fonetice, le animă într'un anumit sens şi le impune o înlănţuire organică, inevitabilă. Elementul, care creiază această sistematizare, este „durata" pentru poezia antică, „accentul tonic" pentru poezia modernă. Această „substituire" a intervalelor măsurate printr'un accent, intervalelor măsurate prin „durată" reprezintă victoria accentului asupra cantităţii" [12]), triumful factorului ideal asupra expresiei materiale.

Dar—alături de ritm—*melodia* are un rol covârşitor în poezia lirică, în deosebi. Ea creiază o „armonie autentică a interiorităţii", din care au isvorât versurile [13]). De aceia, tonalitatea melodică exprimă o tonalitate emotivă, corespunzătoare stării sufleteşti interioare, observă d-l *L. Rusu.* In sfârşit, *rima* complectează măsura

---

lodică exprimă o tonalitate emotivă, corespunzătoare stării sufleteşti interioare, observă d-l *L. Rusu.* In sfârşit, *rima* complectează măsura

---

11) A se vedea lucrarea lui *Grammont:* „Traité de phonétique", în care autorul arată intima legătură între impresiile acustice ale sunetelor şi sensul cuvintelor, în care intră ele.

12) *H. Delacroix:* Op. cit., p. 400.

13) *L. Rusu;* Estetica poeziei lirice, Cluj, 1938.

versului, ea dă impresia unităţii, contribuind la muzicalitatea versului [14]).

*

* *

Ceiace constituie una din marile dificultăţi ale tehnicei poetice, e exprimarea sensibilităţii subiective şi individuale, în forme precise şi concrete. Poetul trebuie să găsească modalitatea de a stabili coincidenţa între propria-i modulaţie sensibilă cu formele rigide ale metricei sistematice şi convenţionale. „Aci, ca peste tot, arta e un compromis între două extreme: sensibilitatea inefabilă, multiformă şi asimetrică—şi construcţia regulată, genul caracterizat [15]).

Poezia lirică mai ales, trebuie să respecte—autentică şi intactă—atitudinea interioară intim legată de subiectivism şi „idealitate". Ea trebuie să găsească modalităţile realizării unei figuraţii sensibile pentru realitatea spirituală corespunzătoare. In acest scop, poetul utilizează imagini evocatoare şi expresive, imagini „intuitive", ce stabilesc corespondenţa fondului psihic cu expresia logică şi abstractă, desăvârşind acţiunea modelatoare a ritmului şi a melodiei.

In sfârşit, graţie construcţiei organice şi proporţionale, care constituie forma concretă a realizării tehnice, poezia primeşte nuanţe noui şi personale pe care singur sensul abstract al cuvintelor nu reuşeşte a le clarifica întotdeauna, în întregime. Astfel, în afară de forţa talentului

In sfârşit, graţie construcţiei organice şi proporţionale, care constituie forma concretă a realizării tehnice, poezia primeşte nuanţe noui şi personale pe care singur sensul abstract al cuvintelor nu reuşeşte a le clarifica întotdeauna, în întregime. Astfel, în afară de forţa talentului creator, orice realizare poetică presupune o con-

---

14) *H. Delacroix:* Op. cit., p. 402.

15) *Ibidem,* p. 392.

strucţie, bazată pe intervenţia unor factori indispensabili realizării artistice.

A renunţa la contribuţia oricărui factor constitutiv în arta poetică, înseamnă a lipsi tehnica artistică de cadrul constructiv şi necesar—şi a deschide calea unor creaţii arbitrare şi lipsite de viabilitate.

INCHEIERE.

La sfârşitul acestei lucrări, e locul să aruncăm o privire sintetică asupra drumului parcurs, asupra ideilor generale enunţate şi asupra concluziilor, la care ne-am oprit.

Am conceput arta ca o funcţie de *valorificare* specifică şi de *idealizare* a formelor realităţii concrete. Termenul general de „funcţie" poate părea neadecvat noţiunii de artă, dacă îl întrebuinţăm în sens delimitat stringent,dar el indică rólul activ al stărilor sufleteşti, ce iau parte la un proces unitar, organic şi creator. O „funcţie" poate avea accepţia unei activităţi interioare, dominată de stări complexe şi determinată de multiple condiţii psihice. In acest sens, ne-am referit la noţiunea de *artă* ca la o funcţie complexă—determinată de un proces interior—ce închide în ea imense şi infinite posibilităţi de manifestare exterioară.

Distincţia între funcţia creatoare şi rolul artei —pe de o parte—şi funcţiile specifice ale spiritului, ce contribuie la sintezele mentale superioare—pe de alta—a reeşit din desvoltarea

capitolelor speciale, în care am arătat contribuţia principalilor factori sufleteşti la procesul creaţiei artistice. Şi întrucât opera de artă e produsul unei activităţi profunde şi complicate, am încercat să separăm—după un criteriu general—factorii, ce contribuie efectiv la construcţia artei.

Am deosebit în primul rând, factorii psihici *individuali,* sub aspectul lor subiectiv şi obiectiv —în al doilea rând, factorii psihici *colectivi.* Această distincţie este departe de a fi produsul unei atitudini arbitrare sau unei dorinţi de sistematizare artificială. Dar o simplă privire atentă asupra desfăşurării procesului artistic, remarcă o *dublă condiţionare psihologică:* condiţiile psihice *individuale,* care oferă în întregime explicaţia creaţiei artistice—ca produs pur spiritual—şi *determinismul* factorilor psihici colectivi, ce complectează înţelegerea operii de artă sub influenţa unor manifestări generale, exterioare şi parţial obiectivate.

In analiza acestei duble condiţionări psihologice, selecţia factorilor esenţiali a fost dificilă. In adevăr, gradul de complexitate şi „interioritate" al procesului creator—pe de o parte—lipsa de obiectivism a funcţiei artistice—pe de alta—m'a determinat să aleg factorii cei mai reprezentativi, prin contribuţia şi valoarea lor autentică.

In analiza acestei duble condiţionări psihologice, selecţia factorilor esenţiali a fost dificilă. In adevăr, gradul de complexitate şi „interioritate" al procesului creator—pe de o parte—lipsa de obiectivism a funcţiei artistice—pe de alta—m'a determinat să aleg factorii cei mai reprezentativi, prin contribuţia şi valoarea lor autentică.

Am înţeles că procesul artei presupune—atât în clipa contemplaţiei, cât şi în primele mo-

ţionării psihologice a artei prezintă contribuţia *„inconştient"-ului* în inspiraţia artistică. Impotriva „misticismului" estetic, care înlătură explicarea pozitivă a procesului creaţiei, am afirmat că factorul inconştient determină manifestările artistice numai în prima fază a „invenţiei", adică în inspiraţia iniţială.

In clipa în care datele psihice ale inspiraţiei ajung la oarecare solidificare, începe procesul conştient al creaţiei artistice, ce presupune contribuţia funcţiilor intelectuale, dela sensaţie şi percepţie până la imaginaţia creatoare.

Cu fiecare nou factor spiritual, dispoziţia artistică obţine o contribuţie nouă în construcţia originală a operii de artă, căci mecanismul de interdependenţă a funcţiilor psihice, asigură o complicaţie crescândă şi o perfecţionare continuă a datelor sufleteşti.

Toate funcţiile cunoaşterii contribuie la precizarea procesului de creaţie artistică, dar realizarea „sintezelor" mentale este produsul asociaţiilor superioare şi mai ales a combinaţiilor originale ale *imaginaţiei creatoare*. In adevăr, imaginile oferă materialul proceselor „combinatorii" ale imaginaţiei şi fantasiei, iar asociaţiile multiplică modalităţile virtuale de exprimare în creaţia artistică. Ele determină elaborarea operei de artă ca produs sintetic şi original, al cărui substrat e—în ultimă analiză—

originale ale *imaginaţiei creatoare*. In adevăr, imaginile oferă materialul proceselor „combinatorii" ale imaginaţiei şi fantasiei, iar asociaţiile multiplică modalităţile virtuale de exprimare în creaţia artistică. Ele determină elaborarea operei de artă ca produs sintetic şi original, al cărui substrat e—în ultimă analiză—

principiul „unităţii de conştiinţă". In sfârşit, valoarea artei depinde, în mare măsură, de emotivitatea pe care reuşeşte să o desvolte, căci factorul emoţional constituie cadrul nedefinit şi

sensibil al celei mai generale sesizări a operii de artă.

In compleclarea analizei condițiilor psihologice ale artei s'a impus examinarea factorilor caracteristici în cele două generale stadii de evoluție a societății: viața socială *primitivă* și cea istorică, *civilizată*. Examinând fenomenul determinant al societății primitive, am arătat influența imensă pe care o are factorul *mistic* în toate manifestările artistice rudimentare; în fine, în societatea civilizată creația artistică resimte influența incontestabilă a ideilor morale, politice și sociale —alături de „infiltrația" nesimțită a fondului *social* în toate procesele mentale. Astfel, se poate afirma categoric că factorul social—dominant și complex—influențează orice manifestare psihică individuală, determinând indirect formele variate de manifestare ale activității artistice.

O chestiune asupra căreia am insistat în deosebi, a fost caracterul *„idealist"* și *„valorificarea specifică"* a artei. Departe însă de a concepe idealismul artistic sub formă metafizică și abstractă, așa cum apare în filosofia lui *Platon, Hegel* sau *Kant,* am afirmat valoarea funcției idealiste ca factor în procesul de reprezentare a lumii exterioare. Idealizarea formelor reale și concrete constituie o construcție și o interpretare proprie activității artistice; ea asigură transformarea realității—cu ajutorul simbolurilor și a imaginilor intuitive—în reprezentări originale și persistente. O întreagă serie de atitudini și manifestări psihice excepționale își găsesc expresia în formele caracteristice și ideale ale artei.

sebi, a fost caracterul *„idealist"* și *„valorificarea specifică"* a artei. Departe însă de a concepe idealismul artistic sub formă metafizică și abstractă, așa cum apare în filosofia lui *Platon, Hegel* sau *Kant,* am afirmat valoarea funcției idealiste ca factor în procesul de reprezentare

În sfârșit, am afirmat importanța elementelor „*an-estetice*" în creația artistică. Relevând prezența aspectelor an-estetice ale naturii, a valorilor morale și sociale sau a reprezentărilor vitaliste, am exprimat contribuția acestor elemente în sesizarea operei de artă, care se adresează spiritului contemplator printr'o multiplicitate de voci distincte. Așa dar, o valoare *psihologică*, necesară pentru accentuarea influenței artistice propriu-zise.

* * *

O tratare complectă a „condiționării psihologice a artei" trebuie să cuprindă trei părți distincte: analiza *funcțiilor sufletești* ce contribuie la creația artistică, examinarea *condițiilor tehnice* în realizarea operei de artă, și—în cele din urmă—*condițiile* de creație legate de persoana *artistului* și variația lor în raport cu tipul psihologic.

In lucrarea de față am dat o extindere deosebită analizei factorilor psihici determinanți în creația artistică. Menționând rolul fiecărei funcții specifice, am insistat asupra procesului „creator", complicat și profund, ce atinge uneori forme morbide în exprimarea stărilor sufletești originale. Dar, spre deosebire de gânditorii care explică acest proces pe baza unor date supra-individuale, noi l-am considerat în întregime de natură *psihologică*, cu puternice rădăcini în domeniul vieții afective și fisiologice.

tor", complicat și profund, ce atinge uneori forme morbide în exprimarea stărilor sufletești originale. Dar, spre deosebire de gânditorii care explică acest proces pe baza unor date supra-individuale, noi l-am considerat în întregime de natură *psihologică*, cu puternice rădăcini în domeniul vieții afective și fisiologice.

O mențiune specială trebuie să facem cu privire la mijloacele de tratare a acestor capitole. Am utilizat, în genere, metoda analitică și *com-*

parativă, care ne-a permis—sub acest ultim aspect—să dobândim, fără a neglija concluziile sintetice şi generale, rezultate pozitive şi precise. In multe ocazii s'a impus utilizarea unor date din domeniul sociologiei şi a psihologiei sociale. Fixarea momentelor caracteristice ale sintezelor mentale superioare, ca şi formele de exprimare ale fantasiei şi imaginaţiei, au presupus — nu odată—examinarea datelor mentalităţii primitive şi a constatărilor sociologicei contemporane.

Astfel că, în general am preferat verificarea faptelor obiective şi concrete în locul speculaţiilor teoretice şi abstracte, fără putinţă de control şi apreciere critică.

Examinând—în ultimul capitol—„*specific*"*-ul realizării tehnice* a operei de artă, am afirmat valoarea expresiei *simbolice,* pe care o considerăm drept cea mai generală formă de manifestare, cea mai largă modalitate de exteriorizare artistică. Intenţională sau instinctivă, spirituală sau concretă, funcţia simbolică este indispensabilă pentru comunicarea valorilor sufleteşti universale.

In plastică, în muzică şi poesie, am urmărit câteva moduri specifice şi variaţiile lor în procesul evolutiv al construcţiei artistice, aşa cum apar ele în diferite momente dominante ale artei. Astfel, am căutat să distingem cu claritate deosebirile între tehnica primitivă şi mijloacele de realizare ale tehnicei artistice superioare, ca şi variaţiile acesteia în raport cu tipul, stilul şi genul fiecărei arte.

Din cele trei aspecte ale problemei propuse nu a mai rămas netratată decât analiza condiţiilor psihice ale artistului creator. Am prezen-

pentru comunicarea valorilor sufleteşti universale. In plastică, în muzică şi poesie, am urmărit câteva moduri specifice şi variaţiile lor în procesul evolutiv al construcţiei artistice, aşa cum apar ele în diferite momente dominante ale artei. Astfel, am căutat să distingem cu claritate deosebirile între

tat datele sumare ale acestei probleme în primele trei capitole ale lucrării, când am arătat în ce constă funcţia specifică a artei. Dar urmărind a dà—a parte—o extensiune deosebită acestei chestiuni, nu am atins-o decât în prima parte a studiului nostru.

Ea va forma însă obiectul unei alte lucrări, ale cărei rezultate vor complecta concluziile lucrării de faţă.

Bibliografie.

Basch Victor: Essai critique sur l'esthétique de Kant, Paris, J. Vrin, 1905.

— Le maître problème de l'esthétique, în „Essai d'esthétique, de philosophie et de littérature, Alcan, 1934.

— Les grands courrants de l'esthétique allemande contemporaine în „La philosophie allem. du XIX-e siècle, Alcan, 1929.

Baudelaire Ch.: Conseils aux jeunes littérateurs, cf. L. Rusu: Essai sur la création artistique, Alcan, 1935.

Baudoin Ch.: Psychanalyse de l'art. Paris, F. Alcan, 1927.

Brémond H. Abbé: Prière et poèsie. Paris, B. Grasset, 1931.

Bourdelle A.: La sculpture et Rodin. Paris, Emile Paul, 1937.

de Biran Maine: Oeuvres ...publieés par P. Tisserand, F. Alcan, Paris.

Bouglé C.: L'art au point de vue sociologique, „Rev. péd.", 1924.

Challaye F.: L'art et la beauté, Paris, F. Nathan, 1929.

Claudel Paul: Positions et propositions. Paris, N. R. F., 1927.

Croce B.: L'esthétique comme science de l'expression et linquistique. Paris, F. Alcan, 1904.

Brémond H. Abbé: Prière et poèsie. Paris, B. Grasset, 1931.

Bourdelle A.: La sculpture et Rodin. Paris, Emile Paul, 1937.

de Biran Maine: Oeuvres ...publieés par P. Tisserand, F. Alcan, Paris.

Bouglé C.: L'art au point de vue sociologique, „Rev. péd.", 1924.

Challaye F.: L'art et la beauté, Paris, F. Nathan, 1929.

Claudel Paul: Positions et propositions. Paris, N. R. F., 1927.

— L'art et la vie intérieure (Revue de métaphysique et de mr.). Paris, 1902.
Dessoir Max: Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart, Enke, 1923.
Dumas G. Dr.: Traité de psychologie, tomul 2, Paris, F. Alcan, 1924, ed. 1-a.
Durkheim Emile: Les formes élémentaires de la vie religieuse, Paris, F. Alcan, 1905.
Dvelshauwers G.: L'inconscient. Paris, Payot, 1927.
Flaubert G.: Correspondance, III,
Freud S. Dr.: Introduction à la psychanalyse, Paris, 1929.
— Psychanalytische Studien in Werken der Dichtung und Kunst, Wien, 1924.
Grammont: Traité de phonétique, Paris, 1895.
Grosse Ernst: Les débuts de l'art, tr. fr. L. Mariller, Paris, 1902.
Gross Karl: Spiele der Tiere, Fischer-Verlag, Jena, 1896.
Guyau M. J.: L'art au point de vue sociologique, Paris, F. Alcan, 1902.
— Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris, Alcan, 1895.
Hartman Ed. von: Philosophie des Unbewusten, Berlin, 1891.
Henry Ch.: Introduction à l'esthétique scientifique (Revue cont. 1885).
Janet Pierre Dr.: L'automatisme psychologique. Paris, Alcan, 1889.
Kühn Herbert: Die Kunst der Primitiven, Delphyn-Verlag, München, 1923.
Lalo Ch.: Introduction à l'esthétique. Paris, Armand Collin, 1920.
— L'art et la vie sociale, Paris, C. Doin, 1921.
— Les sentiments esthétiques. Paris, Alcan, 1910.
Lange Konrad: Das Wesen der Kunst, cf. M. Dessoir: Aestetik u. all. Kunst.
Lanson G.: Histoire littéraire et sociologie. (Rev. de Mé-
can, 1889.
Kühn Herbert: Die Kunst der Primitiven, Delphyn-Verlag, München, 1923.
Lalo Ch.: Introduction à l'esthétique. Paris, Armand Collin, 1920.
— L'art et la vie sociale, Paris, C. Doin, 1921.
— Les sentiments esthétiques. Paris, Alcan, 1910.
Lange Konrad: Das Wesen der Kunst, cf. M. Dessoir: Aestetik u. all. Kunst.
Lanson G.: Histoire littéraire et sociologie. (Rev. de Mé-
taphysique et de Morale, 1904).

— Le surnaturel de la nature dans la mentalité primitive, Alcan, 1931.
— La mythologie primitive, Alcan, 1935.
Lenoir R.: La mentalité primitive. (Rev. phil. 1908).
Lipps Th.: Aesthetik, Leipzig, Voss, 1914.
Lotze Hermann: Geschichte der Aesthetik in Deutschland, München, 1868.
Müller-Freienfels R.: Psychologie der Kunst. Leipzig- Teubner, 1922.
Motru-Rădulescu C.: Curs de psihologie, Bucureşti, Cultura Naţională.
Paulhan Fr.: Le mensonge de l'art, Paris, F. Alcan, 1905.
Platon: Oeuvres, tr. fr. 1925. Ed. Belles lettres.
Poincaré H.: Science et hypothèse. Paris, Flammarion, 1928.
Proudhon J. P.: Du principe de l'art et de sa destination sociale, Paris. 1897.
Ralea Mihai: Psihologie şi viaţă. Bucureşti, Fund. cult. regale, 1938.
— Comentarii şi sugestii. Casa şcoalelor, 1928.
— Curs inedit de psihologie la Univ. din Iaşi.
O. Rank: Der Künstler. Intern. Psych. Verlag, 1925.
Reinach S.: L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du renne. („L'anthropologie" 1903).
Rey Abel: L'invention artistique, sientifique, pratique—în: Traité de psychologie par G. Dumas, etc., II, Paris, Alcan, 1924.
Ribot Th.: Les maladies de la personnalité. Paris, Alcan, 1885.
— Essai sur l'imagination créatrice, Alcan, 1908.
Rodin A.: L'art. Entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Grasset, 1924.
Rusu Liviu: Essai sur la création artistique, Paris, Alcan, 1935.
— Estetica poeziei lirice, Edit. Instit. de psihologie, Univ., Cluj, 1937.
Sand Georges: Histoire de ma vie. Paris, C. Lévy, 1904.
Schiller Fr.: Lettres sur l'éducation, tr. fr. 1894.
Ribot Th.: Les maladies de la personnalité. Paris, Alcan, 1885.
— Essai sur l'imagination créatrice, Alcan, 1908.
Rodin A.: L'art. Entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Grasset, 1924.
Rusu Liviu: Essai sur la création artistique, Paris, Alcan, 1935.
— Estetica poeziei lirice, Edit. Instit. de psihologie, Univ., Cluj, 1937.
Sand Georges: Histoire de ma vie. Paris, C. Lévy, 1904.
Schiller Fr.: Lettres sur l'éducation, tr. fr. 1894.
Schopenhauer Arth.: Die Welt als Wille und Vorstellung,

Séailles Gabriel: Essai sur le génie dans l'art. Paris, Alcan, 1885.
— L'origine et les destinées de l'art, F. Alcan, 1925.
Souriau Et.: L'avenir de l'esthétique, Paris, Alcan, 1929.
— L'abstraction sentimentale. Paris, Hachette, 1925.
Ségond Jules: L'esthétique du sentiment. Paris, Boivin, 1927.
Simmel G.: Mélanges philosophiques, tr. fr. F. Alcan, 1923.
Spencer Herbert: Principes de psychologie. Paris, Alcan, 1875.
Taine H.: Philosophie de l'art, Paris, Hachette, 1893.
Tarde Gabriel: Les lois de l'imitation, Paris, 1895.
Utitz E.: Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, Berlin, 1925.
Valéry Paul: Eupalynos (urmat de „l'âme et la danse"). Paris, N. R. F., 1931.
Vanderwelde Emile: Essais socialistes, Paris, 1911.
Vianu Tudor: Arta şi frumosul, Bucureşti, 1931.
— Estetica, 2 vol., Fund. cult. regale, Bucureşti, 1937.
Volkelt J.: System der Aesthetik, München, Beck, 1905.
Wundt W.: Völkerpsychologie, vol. II, Alfred Kröner, Leipzig, 1923.

INDICE ALFABETIC

DE NUMELE CITATE

Allen Grant, p. 7.
Aristot, p. 123, 181.
Bach S. J., p. 134, 187, 188, 192.
Balzac H. de, p. 48, 113.
Basch Victor, p. 22, 23, 94, 112, 117, 118.
Baudelaire Ch., p. 41, 114, 134, 143, 185, 187.
Baudoin Ch., p. 81.
Bazaillas, p. 79.
Beethowen L. van, p. 113, 134, 187, 188, 194.
Bergson H., p. 105, 108, 128, 194.
Blaga L., p. 87.
Boileau N., p. 82.
Bouglé C., p. 176.
Bourdelle A., p. 131, 207.
Brémond H., p. 83, 90, 189.
Brunetière F., p. 66, 171.
Bounarotti Michel-Angelo, p. 112, 212.
Challaye F., p. 35.
Claparède Ed., p. 7, 125.
Claudel Paul, p. 89, 90.
Comte Aug., p. 58.
Condillac, p. 34, 92.
Corot, p. 213.
Croce B., p. 32, 194, 209.
Darwin Ch., p. 6, 55.
Déat Marcel, p. 153.
Delacroix H., p. 11, 15, 41, 87, 89, 126, 128, 143, 206, 208, 213, 214, 216.
Descartes R., p. 82.
Dessoir Max, pe. 121, 144, 192.
Dilthey W., p. 139, 140, 186.
Donatello, p. 112.
Dostoewsky F., p. 131.
Dumas G. Dr., p. 94, 145.
Durkheim E., p. 6, 157, 159, 162, 163, 164, 167, 205, 217.
Dvelshauwers G., p. 79, 80.
Ebbinghaus, p. 125.
Eckermann, p. 131.
Fechner Th. G., p. 27, 124.
Fichte G. J., p. 52, 136.
Flaubert G., p. 48, 59, 130, 131.
Freud S. Dr., p. 55, 80.
Fromentin E., p. 212.
Gauthier Th., p. 127.

Gentile G., p. 32.
Goethe W. J., p. 58, 59, 83, 86, 123, 131, 134, 194.
Greco El., p. 187.
Grey G., p. 161.
Grillparzer, p. 194.
Groos K., p. 6, 7, 8, 30.
Grosse Ernst, p. 19, 47, 55, 104, 157, 162.
Guyau M. J., p. 27, 46, 56, 57, 93, 108, 110, 129, 172, 179, 183.
Hartlaub G. F., p. 8.
Hartmann Ed. von, p. 79.
Hebbel, p. 87, 132.
Hegel, p. 39, 52, 136, 199, 222.
Henry Ch., p. 95.
Heymans, p. 124.
d'Holbach, p. 34.
Holmes H. J., p. 156.
Hugo Victor, p. 83, 127.
Husserl Edm., p. 39.
Ingres, p. 40.
Janet Pierre Dr., p. 81, 137.
Jaurés J., p. 179.
Kant I., p. 6, 7, 26, 29, 36, 64, 92, 212,
Kleist, p. 87.
Krauss St., p. 25.
Kühn H., p. 104, 119.
Külpe O., p. 107.
Lalo Ch., p. 8, 14, 23, 24, 27, 28, 37, 172, 195, 210.
Lamartine Alf. de, p. 83, 114, 134, 173, 174.
Lammenais, p. 93.
La Mettrie, p. 34.
Lange K., p. 41.
Lanson G., p. 176.
Kleist, p. 87.
Krauss St., p. 25.
Kühn H., p. 104, 119.
Külpe O., p. 107.
Lalo Ch., p. 8, 14, 23, 24, 27, 28, 37, 172, 195, 210.
Lamartine Alf. de, p. 83, 114, 134, 173, 174.
Lammenais, p. 93.
La Mettrie, p. 34.
Lange K., p. 41.
Lanson G., p. 176.
Lévy-Bruhl L., p. 6, 150, 154, 155, 158, 161, 165.
Lotze H., p. 117, 195.
Lipps Th., p. 117, 118, 192, 193.
Liszt Fr., p. 123.
Mallarmée St., p. 187, 188.
Mann Th., p. 113, 130.
Mansfield K., p. 131.
Maupassant Guy de, p. 113.
Mauss M., p. 6.
Mill St. J., p. 137.
Molière B. J., p. 69, 130.
Motru-Rădulescu C., p. 124.
Müller-Freienfels R., p. 24, 96, 125, 134, 146, 147.
Murillo, p. 184.
Musset Alf. de, p. 83, 86.
Nietzsche Fr., p. 91, 128.
Novalis, p. 86.
Pascal Bl., p. 92.
Paulhan Fr., p. 64, 124, 177.
Platon, p. 33, 64, 171, 181, 222,
Pöe Edgar, p. 83.
Poincaré H., p. 78, 108, 179.
Proudhon J. P., p. 42, 66, 179.
Raffael S., p. 101, 134, 187.
Ralea M., p. 81, 143, 201.
Rank Otto, p. 55.
Reinach S., p. 160.
Rembrandt, p. 213.
Ribot Théodule, p. 110, 111, 112, 124, 125, 141, 145, 146.
Rimbaud Arthur, p. 123.
Rodin Auguste, p. 96, 104, 116, 131, 137, 143, 210, 211.
Ronsard, p. 187.
Rousseau J. J., p. 40, 213.
Ralea M., p. 81, 143, 201.
Rank Otto, p. 55.
Reinach S., p. 160.
Rembrandt, p. 213.
Ribot Théodule, p. 110, 111, 112, 124, 125, 141, 145, 146.
Rimbaud Arthur, p. 123.
Rodin Auguste, p. 96, 104, 116, 131, 137, 143, 210, 211.

Rusu Liviu, p. 20, 25, 59, 102, 134, 193, 196, 216.
Ruysdael, p. 113.
Sainte-Beuve, p. 48.
Sand Georges, p. 9, 127.
Schelling Fr., p. 52, 53, 127, 136.
Schiller Fr., p. 6, 7, 53, 54, 56, 83, 87, 143.
Schlegel, p. 127.
Schopenhauer Arthur, p. 16, 37, 107.
Schumann, p. 127.
Schuwer C., p. 159, 162, 164.
Séailles G., p. 38, 46, 130, 135, 182, 183.
Ségond Jules, p. 110, 114.
Shakespeare W., p. 69, 130.
Siebeck K., p. 117.
Simmel G., p. 20, 21.
Souriau Et., p. 15, 26, 98.
Spencer H., p. 6, 7, 55.
Stendhal, p. 51.
Stern W., p. 124.
Steiner L. von, p. 205.
Stirner Max, p. 167.
Taine H., p. 13, 31, 35, 36, 64, 66, 168, 176, 185.
Tarde G., p.. 167, 168.
Tintoretto, p. 101.
Tizzian, p. 101, 187, 213.
Tolstoi L., p. 66, 171.
Utitz Emil, p. 106, 190.
Valéry Paul, p. 99, 100.
Vanderwelde Emile, p. 179.
Van Dyck, p. 213.
Velasquez, p. 101.
Verlaine Paul, p. 114.
Veronese, p. 101, 213.
Vianu T., p. 8, 18, 25, 30, 31, 39, 40, 42, 125, 138.
Vinci L. da, p. 131, 187.
Volket J., p. 30, 31, 35, 85, 117.
Wagner R., p. 113.
Wedekind Fr., p. 113.
Wilde Oscar, p. 185.
Wundt W., p. 9, 98, 125, 145.
Zola Emile, p. 48, 113.

ERRATA.

p. *10.* Rândul *6* şi *7* până la punct, trebuiesc suprimate în cursul lecturii.
p. *15* Rândul *10:* în loc de „*existenţa*", a se ceti „*rezistenţa*".
p. *30* Nota *34:* în loc de *1925,* a se ceti *1905.*
p. 33 Nota *37:* între cuvintele „*de... Ed,* se intercalează: „*Timée*".
p. *42* Rândul *16:* în loc de „*formule*" a se ceti: „*formele*".
p. *47* Nota *56:* în loc de *1889* a se ceti: *1902.*
p. *57* Rândul *7:* în loc de „*explicare*" a se ceti „*exemplificare*".
p. *64* Nota *68:* a se complecta: *Paris, Alcan, 1905.*
p. *74* Rândul *1:* în loc de: „*Astfel*", a se ceti: „*Altfel*".
p. *78* Nota *1:* în loc de: *Science et hypothèse, 1923,* a se ceti: „*La science et l'hypothèse,* 1927".
p. *86* Nota *14:* în loc de: „*Ibidem*", a ce ceti: *Goethe,* op. cit.
p. *89* Nota *16:* se complectează: Cap. „*L'état esthétique*".
p. *96* Nota *6:* în loc de: „*Müller-Preinfells*", a se ceti: *Müller-Freinfels.*
p. *112* Rândul *2:* în loc de „*activităţii*", a se ceti: „*afectivităţii*".
p. *123* Rândul *26:* în loc de „*efective*", a se ceti „*afective*".
p. *151* Rândul *25:* Cuvântul „*această*" e din eroare apărut de două ori consecutiv.

Cetitorul e rugat a corija singur, în cursul lecturii, celelalte greşeli de punctuaţie sau ortografie, ce nu alterează valoarea documentară sau sensul frazelor.

Freinfels.
p. *112* Rândul *2:* în loc de „*activităţii*", a se ceti: „*afectivităţii*".
p. *123* Rândul *26:* în loc de „*efective*", a se ceti „*afective*".
p. *151* Rândul *25:* Cuvântul „*această*" e din eroare apărut de două ori consecutiv.

Cetitorul e rugat a corija singur, în cursul lecturii, celelalte greşeli de punctuaţie sau ortografie, ce nu alterează valoarea documentară sau sensul frazelor.

TABLA DE MATERIE

Cuvânt introductiv 3

I. **Funcţia creatoare a artei** 5

a) Activitatea constructivă 5
b) Evaluarea specifică 18
c) Idealizarea formelor concrete 32
d) Armonizarea contrastelor sufleteşti . . . 49

II. **Determinism şi libertate în artă** 61

III. **Factorii condiţionării artistice** 75

A. Factorii psihici individuali 77

a) „Inconştient"-ul în inspiraţia artistică . . 77
b) Funcţia sensorială şi perceptivă . . . 91
c) Factorul afectiv 105
d) Factorul asociativ şi intelectual 121
e) Imaginaţia creatoare 135

B) Factorii psihici colectivi 149

a) Factorul mistic şi instinctiv în arta primitivă 149
b) Factorul moral, politic şi social în arta civilizată 167

IV. **Valoarea elementelor an-estetice în artă** . . . 181

V. **„Specific"ul realizării tehnice în creaţia artistică** 197

Incheiere 219

b) Factorul moral, politic şi social în arta civilizată 167

IV. **Valoarea elementelor an-estetice în artă** . . . 181

V. **„Specific"ul realizării tehnice în creaţia artistică** 197

Incheiere 219

Bibliografie 227

Indice alfabetic de numele citate 231

Erata 235

Tabla de materie 237

BUCUREŞTI
TIPOGRAFIA ION C. VĂCĂRESCU
Str. N. Bălcescu, 21
1940
Str. N. Bălcescu, 21
1940

PRETUL 75 LEI